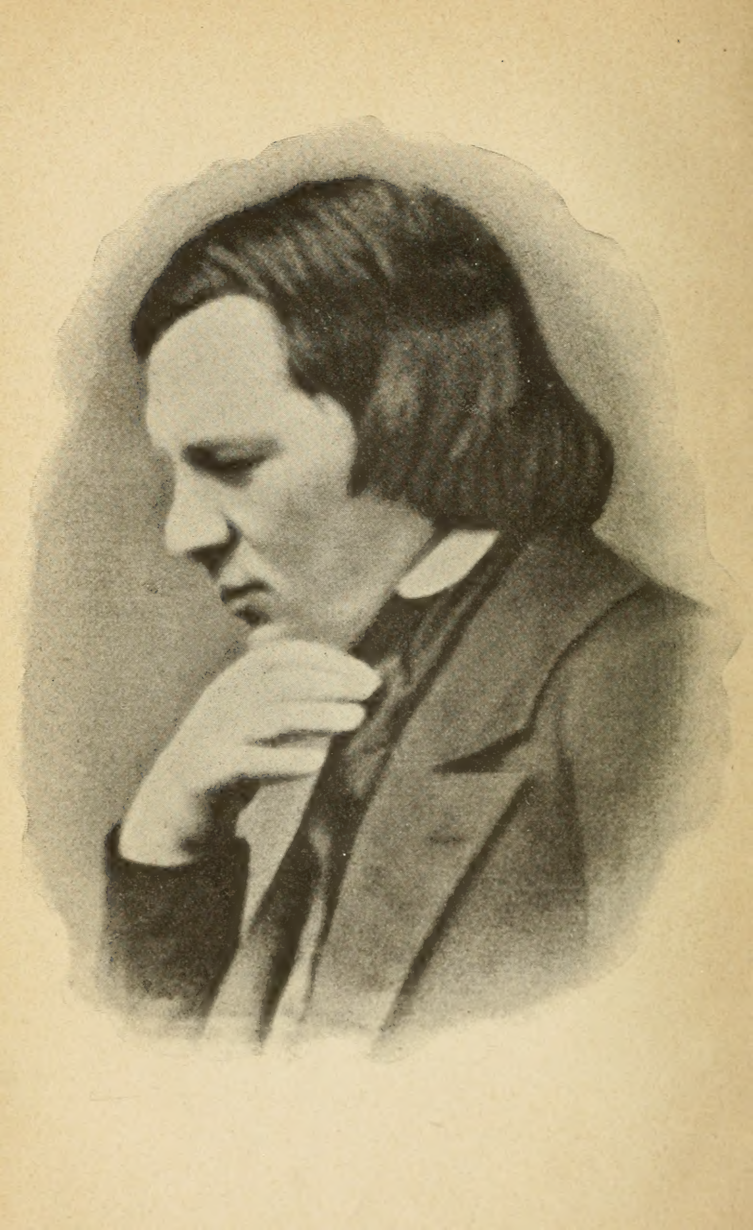

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03496 4387

ROBERT SCHUMANN



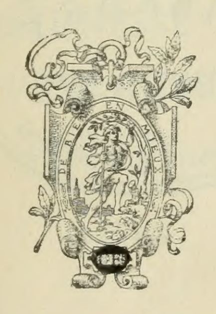
ROBERT SCHUMANN

SON ŒUVRE POUR PIANO

PAR

Mme MARGUERITE D'ALBERT

AVEC UN PORTRAIT



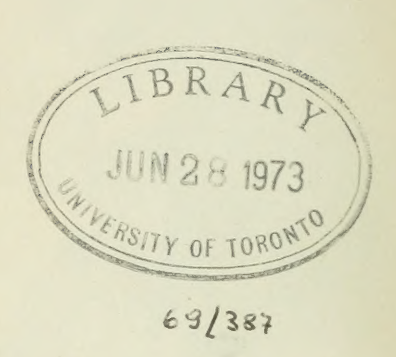
PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

Société anonyme

33, RUE DE SEINE, 33

1904


LIBRARY
JUN 28 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

PREMIÈRE PARTIE

JEUNESSE
VOCATION ARTISTIQUE
DÉBUTS

ROBERT SCHUMANN

SON ŒUVRE POUR PIANO

PREMIÈRE PARTIE

JEUNESSE — VOCATION ARTISTIQUE DÉBUTS

CHAPITRE I

> Ma musique est une œuvre d'intelligence et de poésie.

On a souvent dit que l'œuvre d'un artiste était l'artiste lui-même élevé à sa plus haute expression. Il me paraît curieux de rechercher dans l'œuvre des musiciens, comme on le fait pour celle des littérateurs, les éléments psychiques dont s'est composée leur personnalité.

Les artistes se divisent en deux groupes : les impersonnels et les personnels.

L'œuvre des premiers nous apparaît comme une vaste synthèse où viennent se grouper les types d'individus résumant en eux les caractères généraux de l'humanité, ainsi que toutes les variétés des passions. Celle des seconds, au contraire, n'est que la haute et expressive manifestation de natures exceptionnelles qui, à leur tour, ne sauraient être comprises que par des êtres d'exception.

Bach, Haydn, Mozart, Rossini, Auber, Verdi incarnent en eux les conceptions musicales de leur siècle et les résument, tandis que d'autres, devançant leur époque, comme Beethoven, Berlioz, Wagner, « anticipent sur les nouveaux besoins d'hommes nouveaux ».

Entre les grandes figures des maîtres anciens et celles des maîtres de l'avenir, dans un flottement de mélancolie à la fois souriante et triste, rayonnent quelques génies dont la personnalité, poétisée par la maladie et comme auréolée par la souffrance, se détache au milieu d'une atmosphère de légende et de roman. Écho ré-

vélateur d'âmes trop subtiles pour s'exprimer autrement que par la musique, les œuvres d'un Chopin, et d'un Schumann ne procèdent d'aucune école et n'en sauraient créer aucune. Mais la contemplation des infinies perspectives que nous ouvre leur art ne suffit pas à notre imagination. La curiosité, ce caractère dominant de l'esprit moderne, ne permet plus au dilettante de s'absorber simplement dans la jouissance que lui procure une page écrite, notée ou peinte. Pour que sa satisfaction soit complète, il faut qu'il puisse déterminer les causes qui ont provoqué la conception de l'artiste ; il veut suivre le lent travail sélectif qui, par une série d'évolutions, aboutit à cette forme définitive de l'idée qui s'appelle : l'œuvre. Si l'étude de l'époque et du milieu où s'est développé un génie est indispensable à l'intelligence complète de cette œuvre, et si de précieux documents matériels en éclaircissent les points obscurs, il faut bien reconnaître aussi qu'ils ne sauraient suffire pour donner par eux-mêmes l'exacte représentation psychique de l'artiste créateur. Les actions d'un homme sont loin de le révéler en entier ; à un

moment donné, il peut, sous l'empire d'agents extérieurs, agir en désaccord flagrant avec son caractère ou ses principes.

Schumann, doué d'un haut sens philosophique, disait « qu'il était toujours présomptueux de vouloir juger quelqu'un d'après un seul fait, car les motifs qui l'ont déterminé peuvent être justifiés et expliqués par l'instant qui le précède ». Convenons donc avec lui que les jugements portés sur un homme de génie et fondés sur les récits de sa vie, voire même sur ses propres confessions, peuvent donner lieu à des interprétations fausses, quelquefois injustes, ou tout au moins incomplètes. Deux procédés complémentaires l'un de l'autre s'imposent pour arriver à une appréciation vraie. Le premier consiste à déterminer le rôle que les agents extérieurs, tels que le milieu, l'hérédité, les circonstances jouent dans la vie morale des artistes, et partant, dans leur œuvre ; le second moins précis, mais peut-être plus vrai, laissant de côté les documents et les faits, ne recherche dans cette même œuvre que la psychologie de l'artiste.

Celui qui nous occupe est un des rares musiciens qui nous facilite ce double contrôle, grâce au besoin d'analyse, plus familier aux gens de lettres qu'aux artistes, qui le poussait à initier sa famille et ses amis à la genèse de ses compositions.

Cette étude comparée peut seule faire surgir, vivante et nette, la figure si originale d'un des plus grands maîtres de l'art moderne, je veux parler : de Robert Schumann, tel qu'on voudrait essayer d'en fixer ici quelques traits.

La vie de Robert Schumann, considérée en elle-même, est peu fertile en incidents romanesques. Les évènements extérieurs y jouèrent un rôle secondaire. On n'y rencontre aucune de ces luttes acharnées qui marquèrent l'existence d'un Mozart, d'un Beethoven, d'un Berlioz, d'un Wagner. Les grandes douleurs morales qui brisent les ressorts de la volonté lui furent épargnées. Distrait des peines matérielles, qui paralysent tant de débutants, par la divine compagnie des rêves qui l'emportaient en plein ciel, il en souffrit moins que d'autres.

Nature timide, trop aristocratique, pour aimer le bruit de la popularité, il appartient à une époque où l'artiste cultivait encore l'art pour l'art, et n'eut jamais recours aux exhibitions permanentes, ni aux réclames de toutes sortes, qui forcent l'attention du public, et la maintiennent constamment en éveil.

Semblable à ces volcans couverts de verdure, qui cachent dans leurs profondeurs la flamme qui jaillira demain, le drame se jouait en lui.

« Contrairement à bien des hommes doués d'ardentes aspirations, qui vivent dans leur existence privée avec le secret espoir et le vague instinct qu'un jour, à la demande du public, leurs faits et gestes seront divulgués et leurs carnets de notes publiés, Schumann ne tenait nullement à appeler sur lui la curiosité du monde (1). »

Quant à l'élément passionnel, corollaire indispensable du génie, que tour à tour il excite, alimente, déprime ou tient en échec, il est loin de jouer chez lui le rôle capital qu'il exerça sur

(1) Wasielewski, *Biographie de Robert Schumann.*

les destinées de Beethoven, Liszt, Berlioz, Chopin et tant d'autres ! Immobilisé, dès l'âge de vingt-six ans, par l'amour profond que lui inspira une grande artiste chez laquelle les qualités morales et intellectuelles étaient à la hauteur du talent (Clara Wieck, fille du professeur de Schumann, Ferdinand Wieck), il en fit plus tard la digne compagne de sa vie sérieuse et recueillie.

De bonne heure, le mariage, la paternité (on sait qu'il eut plusieurs enfants) le fixèrent au foyer. Sauf quelques tournées artistiques, il vécut très simplement à Leipzig et à Dusseldorf.

Je reviendrai du reste dans le courant de cet essai sur les faits intimes qui semblent avoir provoqué quelques-unes de ses compositions, et tout particulièrement sur la névrose dont l'influence a été si puissante sur la nature du génie de Schumann. Peut-être même est-il permis d'affirmer que son œuvre doit à elle seule l'accent particulier qui la distingue entre toutes, et lui assigne une place spéciale dans l'histoire de la musique.

La vocation de Schumann ne fut pas de celles qui dès l'enfance s'imposent par d'irrécusables signes. Rien dans l'intelligence moyenne de l'enfant n'accusait le futur compositeur qui fut une des gloires de l'art romantique.

Son père, Gottlieb Schumann, alors libraire à Zwickau (Saxe), était de ceux que la musique laisse indifférents, tandis que sa mère, profondément anti-musicienne, devait opposer plus tard une cruelle résistance à la vocation artistique du jeune Robert. Néanmoins, comme la musique est le complément obligé de toute éducation allemande, on le confia lorsqu'il eut dix ans à l'organiste de Notre-Dame de Zwickau, nommé Kuntsch, qui lui donna ses premières leçons de piano. L'enfant étudia moins par goût que par obéissance filiale, jusqu'au jour où le hasard lui ayant fourni l'occasion d'entendre le pianiste Moschelès à Carlsbad, l'amour de la musique se développa si rapidement chez lui qu'au bout de très peu de temps Kuntsch déclara qu'il n'avait plus rien à apprendre à son jeune élève. Gottlieb Schumann, reconnaissant les remarquables dispositions de

son fils, pensa alors à lui faire suivre la carrière artistique ; il écrivit à Ch.-M. de Weber pour le prier d'entreprendre l'éducation musicale de l'enfant.

Le maître répondit qu'il était tout disposé à s'en charger, mais des raisons restées inconnues firent avorter ce projet. Robert poursuivit alors ses humanités au Gymnasium de Zwickau et négligea un peu l'étude de la musique, pour s'adonner à celle des lettres. A quatorze ans, il collabora avec son père à un ouvrage publié par celui-ci sous le titre de : « Galerie de portraits des hommes les plus célèbres de tous les temps et de toutes les nations. »

Dès cette époque, l'adolescent manifesta un goût très vif pour la poésie, et les œuvres des poètes non classiques comme Schultze, Franz de Sonnenberg ; Byron et Jean-Paul Richter l'attirèrent de préférence. L'influence de ce dernier fut énorme sur son esprit et contribua à le jeter dans cet excès de sensibilité maladive à laquelle il fut toujours en proie, et qui lui inspira un certain mépris de la forme dont il ne put triompher plus tard, malgré tous ses efforts

et tous ses combats. Chez aucun musicien, l'influence des goûts poétiques sur ses œuvres n'a été plus profonde que chez Schumann.

« Si chacun lisait Jean-Paul, écrivait-il à son ami Rosen, on serait meilleur, mais aussi plus malheureux. Il m'a souvent conduit jusqu'au désespoir, et cependant l'arc-en-ciel de la paix se courbe avec sérénité au-dessus des larmes qui allègent et glorifient l'âme. »

La vocation du futur compositeur, comme celle de la plupart des artistes, devait être contrariée aux débuts, et précédée d'une période de âtonnements et de luttes très douloureuses. Après la mort de son mari, Mme Schumann, méconnaissant les dispositions musicales de son fils alors âgé de dix-huit ans, le força, de concert avec son tuteur Rüdel, à choisir une carrière plus pratique. Le jeune homme, qui doutait encore de ses facultés créatrices, céda aux sollicitations maternelles et se fit inscrire comme étudiant en droit à l'Université de Leipzig. Mais ce sacrifice fait à contre-cœur apporta une telle perturbation dans son état moral déjà porté à une sombre mélancolie, que pendant les six pre-

miers mois de son séjour dans cette ville, il essaya de tout, sans pouvoir se fixer à rien. Il semble qu'à partir du jour où Schumann renonça à la musique, les appels de la sirène se firent plus impératifs et le poursuivirent à travers toutes les phases d'activité et de paresse, dont l'étudiant essaya de très bonne foi, pour se donner le change à lui-même. Vainement, il tenta d'échapper au démon musical qui s'agitait en lui, par l'étude du droit et surtout celle de la philosophie plus conforme à son tempérament rêveur que les digestes et les pandectes ! Vainement, il demanda aux œuvres de Jean-Paul, aux voyages, à un changement de résidence (il se rendit à Heidelberg qu'il trouvait plus gai que Leipzig), et même à la vie tapageuse d'étudiant, le dérivatif si passionnément cherché ! Rien n'affirme et ne développe une vocation comme les efforts mêmes auxquels on se livre pour la combattre !

Nous retrouvons l'écho des luttes qui remplissent les deux années suivantes, dans les lettres qu'il écrivait à sa mère (1828).

Lorsque la correspondance n'est pas destinée,

comme les trop célèbres lettres de Mme de Sévigné, à passer de main en main, elle explique l'œuvre d'un artiste encore mieux que l'œuvre elle-même. Faite sans aucune préoccupation du public, celle de Schumann est une longue confession!... Elle a cet accent de sincérité si rare, qui permet de plonger dans les clairs-obscurs de son âme, et d'y découvrir la genèse de ses productions. L'on y trouve la graine de ce qui, sous la poussée de son génie, deviendra un jour l'arbre se développant dans la lumière.

Chaque ligne y révèle le mal d'éternelle combustion qui, d'abord « petite flamme, » devait devenir le bûcher final...

— —

CHAPITRE II

VOCATION

« Il se livre un continuel combat en moi au sujet du choix d'une profession. L'étude, écrit-il à sa mère, l'étude aride de la loi, qui vous écrase l'âme par ses définitions sèches et absolues, ne me va absolument pas. Je ne veux pas étudier la théologie. Telle est la lutte qui se livre en moi, et je cherche en vain le guide qui me dirait ce que je dois choisir. Et cependant, je vais attaquer la jurisprudence, quelque sèche qu'elle soit, et je me forcerai, car l'homme qui veut, peut faire tout. Mais l'histoire et la philosophie seront parmi mes études les plus importantes. »

L'année d'après (1829) il écrivait encore à sa mère : « En réponse à l'une de tes questions, je

ne puis faire qu'un triste aveu : Je veux parler de mon piano. Hélas ! mère, c'est maintenant presque fini... je joue rarement maintenant, et mal. Le grand génie des sons est en train d'éteindre doucement sa torche, et tout ce que j'ai jamais fait en musique semble comme un magnifique rêve qui n'aurait jamais existé ! Et cependant, crois-moi, si jamais j'eusse pu faire quelque bien en ce monde, c'eût été en musique. Je suis sûr (sans exagérer mes capacités) que j'ai la puissance créatrice ; mais gagner son pain est autre chose. L'étude de la loi m'a gelé et desséché à un tel point qu'aucune fleur de mon imagination ne pourrait maintenant s'épanouir. » En 1830 il écrivait encore : « Toute ma vie, depuis vingt ans, n'a été qu'une continuelle lutte entre la poésie et la prose, ou si tu préfères, entre la musique et la loi. Maintenant me voici entre deux chemins, et je suis épouvanté de la question : Quelle voie choisir ? Mon génie me signale l'art comme étant la vraie voie, mais le fait est (ne te fâche pas de ce que je vais te dire, car je ne ferai que le chuchoter à ton oreille) qu'il me semble toujours que tu mets

des obstacles sur ma route. Tu as eu de bonnes raisons pour faire cela, et je l'ai parfaitement compris. Nous avons conclu que l'art offrait un avenir incertain, et un chemin douteux pour gagner son pain. Il ne peut y avoir de plus grande misère que d'envisager une existence sans espoir, vide, et misérable, qu'on se serait faite à soi-même.

« Mais il n'est pas facile non plus d'entrer dans une carrière diamétralement opposée à toute son éducation ; et pour le faire, il faut de la patience, de la confiance, et de la rapidité de décision. Je suis encore au summum de la jeunesse et de l'imagination, avec beaucoup de capacités pour cultiver et ennoblir l'art, et suis arrivé à la conclusion qu'avec de la patience, de la persévérance, et un bon maître, je serai dans six ans aussi fort que n'importe quel pianiste, car la virtuosité n'est qu'une affaire de mécanisme et d'exécution. Occasionnellement, j'ai beaucoup d'imagination, et probablement quelque puissance créatrice.

« Maintenant se présente la question : « Être « ou ne pas être », car l'on ne peut faire bien

qu'une seule chose dans sa vie, et je me répète à moi-même : Décide-toi à faire une chose absolument bien ; et avec de la patience et de la persévérance, tu seras forcé de réaliser ce quelque chose... Cette lutte contre moi-même est plus féroce que jamais, ma bonne mère. Quelquefois je suis audacieux et confiant en ma force et en ma puissance, mais d'autres fois, je tremble en pensant au long chemin que j'ai traversé, et à la route sans issue qui se déroule devant moi. Quant à Thibaut, il y a beau temps qu'il m'a recommandé de choisir l'art. Je serais très heureux, si tu voulais lui en écrire, car si je poursuis l'étude de la loi, il faut que je passe un autre hiver ici ; et si je choisis la musique, il faut que j'aille à Leipzig consulter Wieck, qui me dira ce que je vaux. Je te demande cette faveur : Ecris toi-même à Wieck, et demande-lui, de but en blanc, ce qu'il pense de ma carrière : tâche d'avoir une prompte réponse, qui décide la question, afin que je poursuive un but quelconque dans la vie, avec une vigueur nouvelle et sans larmes.

« Tu admettras que cette lettre est la plus im-

portante que je t'aie jamais écrite ; aussi j'espère que tu n'hésiteras pas à accéder à ma supplique, car il n'y a pas de temps à perdre. Adieu, chère mère, ne te tourmente point. En ce cas le ciel ne nous aidera que si nous nous aidons. »

Un mois après, en réponse aux objections maternelles, il insistait en ces termes : « Le 19 août qui m'a apporté tes lettres a vraiment été une journée marquée en rouge... Mon âme a dû décider pour elle-même et, pesant l'avenir dans une balance, a choisi le plateau montant.

« Je n'ai pas trouvé le choix difficile, quoique ce soit un pas colossal à faire, étant donné que toute ma vie future, ma fortune, mon bonheur, et probablement le tien, en dépendent. Crois bien que j'apprécie absolument ton cœur aimant ; et les objections que tu formules m'ont forcé à regarder plus profondément dans mon âme. Mais tu peux t'imaginer que durant ces derniers jours, j'ai sondé le passé, afin d'en conclure l'avenir. Mais, soit que je tâte mon cœur, ma tête ou ma raison, que je considère le passé, le présent ou l'avenir, que je consulte mes capacités, mes espérances, ou mes perspectives,

elles tendent toutes vers l'art, depuis ma première enfance jusqu'à maintenant.

« Je te le demande, repasse toute ma jeunesse, mon adolescence, et mon âge viril, et ensuite, dis-moi *franchement* où j'ai toujours été poussé ? Rappelle-toi l'esprit pénétrant de mon cher père qui me comprit très jeune, et me destina toujours, soit à l'art, soit à la musique. Tu parles dans ta dernière lettre de ma dévotion à la nature, à la poésie, et à la musique. La nature et le génie ne doivent point être contrariés, sous peine qu'ils se fâchent et détournent à jamais leur face de moi ! »

Ensuite, Schumann expose à sa mère le peu d'avantages matériels, intellectuels, et même mondains, qu'il trouverait dans une profession antipathique à ses goûts, et lui conseille de se fier au jugement de Wieck. Mettant en parallèle l'art avec la jurisprudence, il fait dire au premier, que dans trois ans le but sera atteint, tandis qu'en jurisprudence, il ne sera encore qu'un clerc gagnant seize groschen par an. « L'art dit : Je suis libre comme l'air, le monde entier m'est ouvert. La jurisprudence hausse ses

épaules et répond en fronçant les sourcils : Je ne puis t'offrir que des procès ; tout au plus un meurtre, ce qui est une excitation inusitée. Je ne puis rééditer de nouveaux pandectes. Tandis que l'art continue à me dire : La beauté et moi nous gîtons ensemble, et l'univers, ainsi que toutes mes créations, sont dans le cœur de l'homme. Je suis infini et sans alliage, et mes œuvres sont immortelles. »

« ... Laisse-moi essayer pendant six mois chez Wieck. Et s'il a des doutes sur moi, je n'aurai rien perdu, et je reprendrai l'étude du droit.

« Je suis bien sûr que tu préférerais me voir pauvre mais heureux dans l'art, plutôt que riche et malheureux par la loi. Le Futur est un grand mot. »

Dans l'étude intitulée *Autour d'une sonate*, Jean Hubert (1), un de nos critiques musicaux ayant le mieux compris la nature de Schumann, s'étend longuement sur les trois femmes qui influencèrent son œuvre. A mon avis, la pre-

(1) *Autour d'une Sonate*. Etude sur Robert Schumann, gr. in-8°, Paris, librairie Fischbacher, 1898.

mière, Ernestine von Fricken ne justifie pas le rôle qu'il lui prête. Il convient de mettre avant cette ex-fiancée, avant la femme du monde (Henriette Voigt) qui joua vis-à-vis de lui le rôle de Muse ; avant même, celle qui, après avoir été l'inspiratrice de son œuvre, devint la compagne de sa vie, la mère qui produisit un artiste pareil. Par les lettres du fils nous pouvons nous faire une idée de celles de la mère.

En sa qualité de femme chargée de famille, M[me] Gottlieb Schumann, veuve d'un libraire dans la petite ville de Zwickau, n'a rêvé que la fortune pour son fils. Fort troublée par l'insécurité de la profession plus ou moins chanceuse qui le sollicite, elle craint que ce ne soit le départ de l'enfant prodigue revenant au logis maternel meurtri et pauvre. Faisant valoir les avantages d'un métier plus sûr, elle raisonne et argumente, jusqu'au moment où, vaincue, non moins par les raisons de l'enfant bien-aimé, que touchée par son désespoir, elle comprend enfin que l'aiglon qu'elle a mis au monde ne peut s'encager dans les boiseries vermoulues d'une étude de notaire !...

Contrairement à ce qui se passe dans la vie de la plupart des grands hommes, cette bourgeoise besogneuse et pauvre présente le rare phénomène d'une mère de famille sacrifiant l'intérêt du présent à celui d'un avenir problématique.

Embrasée à son tour par la flamme inextinguible et communicative de son fils, elle épouse ses chimères, prévoit les œuvres futures qui le rendront célèbre, s'en s'exaltant d'avance. Par une étrange transposition, c'est le fils qui devient le créateur de sa mère !

A dater de ce jour, cette femme anti-musicale croit au devenir glorieux du futur artiste, dont elle voit la tête auréolée, et, sans plus tarder, dit le « oui » qui doit lui ouvrir les portes du sanctuaire. Aussi, l'avenir ne saurait-il refuser un rayon à cette douce figure trop longtemps oubliée.

CHAPITRE III

TENDRESSE FILIALE — AMOUR NATAL

Je ne puis résister au plaisir de transcrire les effusions filiales qui suivent le consentement obtenu.

En 1828, il écrivait à sa mère, de Monheim, près de Nuremberg : « Je suis ici, ma mère bien-aimée, au milieu de patriotes buveurs de bière, pensant à mon cher Zwickau. Lorsqu'on est dans la patrie de ses pères, on languit de s'en échapper, et lorsqu'on est en pays étranger, l'on pense avec tristesse à son *home* chéri ! Ainsi en est-il dans la vie humaine. La geôle quittée cesse d'être une geôle, et nous luttons pour arriver plus haut, jusqu'au moment où nos yeux se ferment et notre âme épuisée sommeille dans la tombe !... »

« Mère chérie, je t'ai souvent offensée et méconnue, lorsque tu agissais pour le mieux ! Pardonne les fautes d'un jeune homme impétueux et passionné. Il les rachètera par de bonnes et nobles actions, et une vie vertueuse. » Plus tard, le sentimentalisme poétique de son cœur s'exprime ainsi : « Que ta vie soit paisible et sans nuages, et aussi calme que douce et tendre. Puisse-t-elle n'avoir pas plus de nuages qu'il n'en faut pour embellir un paysage à l'heure du soleil couchant, et pas plus de pluie qu'il n'en est nécessaire pour faire un tendre arc-en-ciel de paix. Laisse mugir les orages ; nous serons heureux et paisibles en nous-mêmes. O, mère ! toutes choses ont une fin, mais mon amour pour toi durera éternellement. Puisse ton amour maternel continuer toujours !... »

Dans une autre : « Tes lettres sont aussi intellectuelles que toi-même. Elles sont l'admirable miroir de cristal de ton âme, qui éclaire et réchauffe celle de ton fils. Quand les ombres de la vie t'envahiront, tâche de ne pas oublier qu'il y a un côté ensoleillé et ne fais

pas comme ces astronomes qui mettent des taches dans la glorieuse face du soleil. »

Un soir, recevant au crépuscule une lettre de sa mère, au moment où son ami Rosen venait le voir, il la lui lut, et celui-ci répondit : « Vraiment vous pouvez être fier d'avoir une pareille mère ! — Rosen, lui dis-je, vous et moi avons joliment à souffrir et à endurer dans nos vies, avant que nous soyons capables d'écrire un lettre aussi pleine de dignité, de paix et d'un esprit si supérieur à celui du reste du monde ! »

« … Je me suis installé dans un confortable petit *antre de poète*, qui ressemble étonnamment à ma vieille chambre verte de Zwickau, et tu ne saurais croire combien je pense à ce cher *home* où j'ai écrit mes premiers vers, fumé mes premiers cigares et développé mes premières théories. Là, en somme, où l'adolescent, doucement et inconsciemment, devient-homme… »

Plus loin, ravi des nouvelles de mariages, baptêmes et fêtes que lui annonçait sa mère, il lui dit : « Les lettres de femmes sont le miroir

de leur âme. L'esprit, l'amour maternel, le style simple et sans affectation, la douce dignité et la tendre gravité réfléchies à travers les tiennes, rafraîchissent mon cœur enfantin, pendant que le brio de ton esprit me prouve que tu es en bonne santé !... »

Je pourrais multiplier les citations de cette nature, mais me bornerai à résumer celle de ces lettres où l'esprit familial particulier aux Allemands, se révèle d'une façon aussi originale que touchante. C'était la première fois qu'il n'avait pu serrer les mains de sa mère, le jour de sa fête ; aussi s'endormit-il très triste. Visions, rêves ou poèmes, telles furent les images qui hantèrent son sommeil agité. Son bon génie lui cria : « Le jour de naissance de ta mère est proche ». Une mêlée de cœurs s'agitait sous ses yeux ; les âmes pénitentes et broyées par la vie flottaient de ci de là, ce pendant que celles qui étaient sauvées et consolées allégeaient doucement leur peine. Lorsqu'une voix venant d'Orient éclata, cristalline comme une clochette. « Quel est l'amour qui endure le plus ? »

« Toutes les âmes frémirent en entendant cette question et, se groupant ensemble, répondirent : « C'est la mienne. »

« Un second appel retentit et les cœurs des amis s'avancèrent et dirent : « L'Amour d'un « ami endure le plus, car il est discret et sans « chaînes. » Mais une âme blessée vint d'Orient à tire-d'aile et ces paroles murmurées sonnèrent comme un écho lointain : « Hélas ! j'ai « été déçue dans l'amour de mon ami, car il « était trop égoïste ! »

« Toutes les âmes frémirent et reculèrent devant la réponse de l'âme blessée. Et la voix venant d'Orient claironna encore : « Quel est « l'amour qui endure le plus ? » Et les cœurs de l'Amour jeune parurent et dirent : « l'Amour de « l'amant endure le plus, car c'est le plus ardent « de tous. » Mais comme il déclarait joyeusement cela et que les jeunes cœurs commençaient à se remémorer la terre si belle et le printemps ensoleillé des premières amours, un cœur écrasé se traînant avec peine, gémit dolemment : « Non, pas cet amour-là, car mon « amant ne m'a causé que des larmes de déses-

« poir, me laissa avec mon chagrin, et mon jeune « cœur fut flétri. »

Avec colère et chagrin résonna une fois de plus la grande question à travers l'espace : « N'y a-t-il donc aucun amour qui endure « le plus ? » Et voici qu'un cœur qui avait été perdu, puis sauvé, parla et dit : « L'amour « d'une mère est celui qui endure le plus, car il « aime sans égoïsme. » Aucune âme ne s'avança pour dire : « je n'ai point été aimée de « cette façon-là », et tous les cœurs, dans une mêlée aimante, s'écrièrent : « Oui, l'amour « d'une mère est celui qui endure le plus !... »

« Et ils furent heureux et pensèrent aux larmes si tendres et consolantes que leur mère avait répandues pour eux dans le monde. Et toutes les fleurs, et les branches fleuries s'inclinèrent, et les harpes éoliennes vibrèrent, et toutes les cordes des cœurs aimants crièrent à l'unisson : « L'amour d'une mère est celui qui endure le plus ! »

« Mon rêve était fini, et je murmurai à moi-même la phrase qui venait d'être consacrée. Une voix répondit : « Et l'enfant rend cet

amour en ardente affection. » Le monde est tranquille. Le Neckar murmure gentiment. Ma lampe baisse. Rêve doucement de moi. Bonne nuit, mère !

« Ton ROBERT. »

Toute la naïveté d'une âme allemande est résumée dans cette lettre.

Une autre fois, il célèbre la fête de sa mère, avec Rosen, dans les ruines d'un château, et quoique parlant peu, ils sentirent beaucoup. « Un anniversaire fait appel aux sentiments des gens et devrait avoir un langage autre que celui de tous les jours. Je voulais t'envoyer des couplets en vers, mais je n'en ai fait que quatre. Comme cadeau de fête, je jouerai du piano », lui écrit-il.

L'idéalisme, qui formait la base de la nature du futur artiste, devait le préserver de toute souillure et le ramener toujours à une conception plus élevée de la vie. Enfin, au bout de deux ans d'indécisions, Schumann doutant encore de lui, puisqu'il écrivait à sa mère : « De temps en temps, je découvre que j'ai de l'ima-

gination et peut-être aurai-je la chance de créer quelque chose ! » obtint qu'elle le laissât abandonner l'étude du droit et, de simple amateur de piano qu'il était, devint artiste.

« Je dis adieu sans une larme à une profession que je ne puis ni aimer ni respecter », écrivait-il à son vieux professeur Ferdinand Wieck qui, consulté par la mère de Schumann sur les aptitudes de son fils, lui avait fait une réponse encourageante. « Mais ce n'est pas sans crainte que je considère le chemin raboteux qui doit me conduire à l'Idéal que je rêve ! Je me cramponne à l'art, je m'y cramponnerai, je le puis, je le dois ; j'ai bien des raisons d'être modeste, mais en même temps je suis brave, patient, confiant, je me donne à vous, prenez-moi, tel que je suis, et surtout supportez-moi ! Aucun blâme ne me découragera, aucun éloge ne me rendra paresseux ! De pleins seaux de théorie, quelque froide qu'elle soit, ne me feront aucun mal, et je travaillerai sans murmurer. Je me suis examiné de près pour savoir si je puis réaliser les cinq buts que vous me proposez. Cœur et tête ont répondu : oh, certai-

nement. Croyez-moi, je mériterai le nom de votre élève (1). »

Le jeune compositeur avait donc un âge relativement avancé (vingt ans), lorsqu'il se mit avec peine et difficultés à étudier les éléments d'une science que des élèves encore enfants apprennent en se jouant. A la première leçon d'harmonie que lui donna Dorn, le chef d'orchestre du théâtre royal de Leipzig, il se montra incapable d'harmoniser selon les règles une simple mélodie chorale. A force de persévérance, il s'éleva jusqu'à l'étude de la fugue et du contrepoint.

Le manque de proportion et de développement mélodique qu'on a si souvent reproché à ses compositions, n'a pas d'autre origine que sa tardive éducation classique. Par contre, l'inépuisable fantaisie qui s'allie chez elles à la profondeur des idées et à l'abondance des motifs, rachète si largement l'inexpérience de Schumann en fait de théories et de procédés, qu'on en arrive à se demander si une correction plus achevée

(1) Heidelberg, 21 août 1830.

n'enlèverait pas à sa musique l'accent d'expansion primesautière qui la distingue entre toutes! De même que les défauts d'un être aimé font partie de l'attraction qu'il exerce sur nous, de même, l'on ne saurait concevoir un Schumann impeccable et correct.

L'étude du piano précéda chez lui celle de la musique, et cet instrument fut le seul au moyen duquel il apprit dès l'enfance à manifester ses dispositions artistiques. Son désir de devenir un virtuose accompli fut détruit par le système même qu'il employa pour fortifier son mécanisme (1), et il dut se borner exclusivement à la composition.

Son étude tardive du métier, en l'éclairant sur les défauts de ses premières œuvres, en stimulant l'ambition qu'il avait d'achever quelque chose de parfait dans un genre, avant d'en essayer un autre, non moins que son désir de faire

(1) Il avait imaginé un système de poulie accrochée au plafond qui devait relever le troisieme doigt. Cet exercice, loin de produire le résultat auquel il s'attendait, lui abîma complètement la main et faillit même le priver de l'usage de son doigt.

briller l'illustre virtuose que devait être plus tard sa femme, lui fournirent des raisons suffisantes pour n'écrire que pour le piano, pendant les neuf premières années de sa carrière artistique.

CHAPITRE IV

NOSTALGIE

Nous retrouvons le futur artiste à Leipzig, chez Ferdinand Wieck, qui s'écrie : que la mère de son élève est infiniment supérieure à son tuteur Rüdel.

Mais loin d'être joyeux de cette victoire, il éprouve l'abattement qui suit toute lutte prolongée. Les soucis matériels, dont il avait peu souffert jusqu'alors, l'accablent ; il réduit sa nourriture et son vêtement au strict nécessaire, se prive de vin, de cigares, de bière même, et ne brûle que deux bougies par soirée... Refusant toute invitation, il se confine dans sa chambre solitaire, d'où il écrit des lettres si navrées, que sa mère lui répond « qu'elle n'a plus le courage de prier ! » « Cela est-il possible, écrit-il en

1830, deux mois après son installation à Leipzig ; je te causerai donc peu de joie pendant ta vie, mais si je retournais à l'étude du Droit, je me *suiciderais !* » Des inquiétudes lui viennent aussi au sujet de sa vue, tout le décourage ; il va jusqu'à dire qu'il n'aurait seulement pas de quoi s'acheter un pistolet pour en finir...

Ni heureux chez lui, ni chez les autres, il se déclare usé par la vie mesquine qu'il mène au milieu de pitoyables habitants qu'il ne veut plus fréquenter, parce qu'il se sent toujours misérable, au contact de gens qui ne le comprennent plus, et auxquels il ne tient pas ! Ah ! si seulement il avait quelqu'un qui le comprît complètement ! « Ma vie est monotone et sans joie, et c'est une bénédiction que je ne vive pas seul, car je deviendrais facilement misanthrope. Cela me dégoûte de ne voir que des gens idiots. Cependant, au fond du cœur, je ne suis pas trop malheureux, car la musique me donne tout ce que me refusent les créatures. Mon piano me raconte tous les sentiments profonds que je ne puis exprimer, et si je suis déprimé, je pense aux très chers qui m'aiment à la maison, et que

j'aime si tendrement ; et je songe aux vallons fleuris et aux paradis enfantins des prairies de Weissenborn, de Blankenberg, et d'Oberhohndorf, où je vagabondais avec délices, lorsque le monde entier semblait s'étendre devant moi, plein de jeunesse et de beauté. Et tout à l'entour était fleuri, et les hommes me paraissaient des anges. Et lorsque je songe à ces choses, le doux esprit de la mélancolie vient à moi et me sourit si gentiment avec des yeux graves et joyeux, qu'il faut que je pleure !... Ah ! mère, j'ai une trop douce nature, et toute créature qui ressent aussi profondément doit être malheureuse... »

Deux mois après il reprend la même thèse : « Mon cœur était gros, chère mère, lorsque du haut du Moslerberg je jetai un dernier regard sur ma chère maison, et lui dis adieu, ainsi qu'à toi.

« La nature semblait une fraîche journée d'avril, et le monde radieux souriait joyeusement, et doucement sur moi, et sur mon pèlerinage solitaire (1).

(1) Leipzig, 24 octobre 1828.

« Lorsque nous avons à dire adieu à de chers amis, nos âmes vibrent dans un triste et doux ton mineur qui est rarement entendu. Les heures crépusculaires de notre enfance morte, les images d'un présent fugitif, et les longues perspectives de l'avenir, carillonnent ensemble comme une volée de cloches dans un long accord. L'avenir brillant s'efforce d'effacer le passé, et de vagues et tendres sentiments se combattent doucement dans nos cœurs. Puis, arrive le doux ange de la tristesse, qui voudrait bien nous faire pleurer, mais qui ne le peut, car il sourit lui-même. Ah! quel arc en ciel dans l'âme excitée, alors que le soleil de la joie luit malgré les larmes célestes qui tombent! Ah! quelle tristesse lorsque le cœur est plein à crever, et pleure et sourit, et pleure encore!... Lentement je poursuivis ma route, déchiré par les émotions contradictoires... »

Cette nostalgie, commune à toutes les âmes que la vie ne satisfait pas, devait l'assaillir partout. A Venise, nous le trouvons assis sur le banc de pierre en face du Palais des Doges, contemplant tristement la mer, et pleurant!....

D'étranges figures méconnues passèrent sous ses yeux, et il se dit à haute et intelligible voix : « Parmi tous ces passants, il n'en est aucun aussi dépourvu de joie que toi. » Une autre fois, comme il revenait, par une belle nuit de lune, le long du Rhin, en face des ruines romaines de Rüdesheim, se reflétant dans l'eau, il clame : « Mon cœur est plein ! »

Dans une autre période de dépression, causée par l'absence de certains amis, et l'incompréhension des autres, il trouve la vie de plus en plus solitaire, et déclare que la douleur qu'il éprouve parfois à perdre l'inspiration n'est égalée que par la haine qu'il a toujours éprouvée pour tous les genres d'inaction.

Au sein de ces alternatives de dépression, et d'enthousiasme, « l'œuvre se générait.....

« Je serai prochainement le père d'un bel enfant, bien portant, écrivait-il le mois suivant (septembre 1831) à son frère. Il fera son entrée dans le monde chez Probst, et Dieu fasse que tu le comprennes avec ses premiers accents de jeunesse et de vitalité. Si tu savais quelles joies ce sont, les premières joies d'un auteur !

Etre fiancé, n'est rien qui puisse leur être comparé. L'atmosphère de mon cœur est chargée d'espérances et de pressentiments, et je suis aussi fier d'être fiancé, pour la première fois, au monde immense qui est le domaine illimité de l'artiste, que le Doge de Venise, lorsqu'il se fiance à la mer. N'est-ce pas aussi réconfortant, que beau, de penser que cette première goutte de rosée, émanation de moi, dissoute dans l'éther illimité, aura la possibilité de tomber doucement dans un cœur blessé, et aidera à tempérer sa douleur, et à panser sa blessure ? »

Voici l'envoi qui accompagne sa première œuvre :

A la famille Schumann.

« Cher doux peuple,

« Il faut que vous receviez avec amour mon premier né (op. I. Var. sur le nom d'Abegg).

« Si à quelques-uns d'entre vous, il est inintelligible parce que vous ne comprenez pas son

langage, même à ceux-là, il aura l'avantage de paraître plus beau qu'il ne l'est en réalité...

« Je suis réellement plus recherché depuis la publication de mes variations, écrit-il quelques jours après. Ma chambre a été pleine de chanteurs, d'amateurs, d'artistes de peintres et autres !

« Attribue à cela, le ton enthousiaste de ma lettre, car je hais tout ce qui ne procède pas d'une expansion intérieure. »

Plus subjectif, qu'objectif, et loin d'être impressionné par l'extériorité des choses, ou des existences, il les voyait à travers son état d'âme. Une année après ces terribles défaillances, année consacrée tout entière au travail sous la direction de F. Wieck, il commençait à reprendre confiance en lui-même, et écrivait à sa mère dans un élan d'enthousiasme qui vaut la peine d'être noté (1) : « Tu ne saurais t'imaginer le sentiment qu'on éprouve lorsqu'on peut se dire que telle œuvre est à soi seulement, et qu'aucun être ne peut vous l'enlever ! Si tu pouvais réaliser cela !.....

(1) Novembre 1831.

« L'on a rarement l'occasion de jouir de ce sentiment. Car le génie surgit comme un éclair, éclate dans toute sa gloire, et produit une confiance en soi, si pacifiante, que l'on ne redoute plus la critique. Pendant tout le temps où je ne t'ai pas écrit, cette certitude s'est imposée à moi comme dans un rêve dont je ne voudrais pas être réveillé. Tout autour de moi me paraît adorable, et le monde, riche, et radieux. Si l'on arrive enfin à une conclusion qui apaise et satisfasse l'esprit, les idées d'honneur, de gloire, d'amour et d'immortalité dont on rève, se réduisent d'elles-mêmes aux simples règles que vous enseignent la vie, le temps et l'expérience. Il s'ensuit donc, qu'à certains moments, nous prenons pour un recul ce qui n'est que l'hésitation d'aller plus en avant. Si nous laissons passer ce moment, et qu'ensuite nous nous remettions vite au travail, nous marcherons tout droit au but... »

Ce nouvel état de choses modifia également sa vie sociale. Des jeunes gens, pour la plupart musiciens, se groupèrent autour de lui, sa chambre d'étudiant devint même un centre

littéraire. Malgré une timidité dont il était le premier à souffrir, les gens recherchèrent sa société, et sa réputation de pianiste commença à s'étendre.

La nostalgie de ce « je ne sais quoi » incessamment poursuivi et jamais atteint, qui forme le fond de certaines natures artistiques, se révèle dans toutes les impressions du jeune compositeur, et éclate chaque fois que son émotivité est en jeu. Qu'il s'agisse des souvenirs du passé, de sa maison paternelle à Zwickau, qu'il pense à sa famille, ou qu'un spectacle de la nature le frappe, rappel, ou pressentiment, tout contribue à entretenir chez lui une disposition qui loin d'être maladive, comme le déclarent les impassibles, provient moins d'un vide de l'esprit que de celui du cœur.

Laissons-le décrire lui-même cet état particulier : « Chaque homme a une grande et immense aspiration, un quelque chose d'infini et d'innommable qu'aucun vers ne peut traduire. Cette aspiration, ou plutôt ce languissement, s'éveille dans la nature épique de l'homme qui contemple les Pyramides, ou les ruines de Rome,

ou une forêt teutonne, ou un cimetière. Dans les natures lyriques (dont je fais partie), ce sentiment s'éveille lorsque s'entr'ouvrent les sphères des sons, ou dans le gris crépuscule, ou pendant un orage, ou lorsque le soleil se lève. Je présume que ce « je ne sais quoi » a dû s'éveiller chez toi, mon cher William Gotte, lorsque tu as erré au milieu de ta puissance évanouie et de ton intellect énervé et que tu pleurais de rage de ne pouvoir plus rien faire !

« C'est justement cette éternelle lutte de l'homme pour acquérir la « soi-conscience » qui entretient en nous les sources de vie.

« Et l'agitation mécontente qui nous pousse à vouloir réaliser à priori un certain idéal, ou tout au moins un insurpassable maximum, est le charme infini qui nous lie à cette misérable existence. Nous pouvons difficilement nous représenter la grande figure inachevée de l'homme dans l'espace ; mais dans le temps, les esprits géants et les Titans joindront leurs mains pour terminer l'œuvre colossale d'une création achevée (1). »

(1) Schneeberg, 2 octobre 182[illegible].

La douce muse aux yeux étoilés, aux lèvres chantantes, devait être la seule, l'unique consolatrice de ces années d'épreuves. Ayons encore recours à sa correspondance, cette précieuse source, supérieure à toutes les appréciations, pour juger de son état d'âme.

« Pendant des années, j'ai étudié le côté artistique de la musique, et quoique mes opinions ne soient pas encore arrêtées, et que l'impersonnalité me fasse défaut, j'ai trouvé souvent ce qui manquait aux autres, et vice-versa. Mais, si vous saviez à quel point mon esprit travaille toujours, et comme les symphonies eussent atteint le chiffre 100, si je les avais seulement écrites... Je me sens complètement chez moi au point de vue orchestral ; je pourrais confronter tous mes rivaux, les vaincre, les masser dans un coin, et les chasser tous à la fois. Parfois, je suis si plein de musique, et si débordant de mélodies, que je ne puis en écrire une note ! Je continue à soutenir que la musique est le simple idéal de l'âme, tandis que certains trouvent que c'est un simple chatouillement de l'oreille, et que d'autres la traitent comme une

opération d'arithmétique, et agissent en conséquence. Du reste, je ne désire même pas que tous me comprennent (1). »

Cela est si vrai, que Hummel, ce roi des plagiaires, dont il cite aussi l'opinion, déclare « qu'il se livre trop à l'originalité qui lui est particulière, et qu'il redoute cette tendance, qui nuirait à la beauté, à l'indépendance et à la clarté de ses compositions, même lorsqu'elles seraient bien écrites. Cependant, ajoute-t-il, si vous continuez à être travailleur et appliqué, je ne doute pas que vous ne réalisiez tout ce à quoi vous tendez. »

En 1834, Gottfried Weber, que Schumann reconnaissait comme le plus grand critique de l'époque, écrivait aussi dans la Caecilia « que malgré *l'originalité forcée et voulue* qui se révélait dans les cinq cahiers pleins de choses extraordinaires du nouveau compositeur, il fallait espérer qu'à travers le dédale audacieux de ses images musicales, il reviendrait au sentier de la simplicité et de la nature, et atteindrait par eux le sommet de l'Art. »

(1) Lettre à sa mère, Leipzig, 9 août 1832.

Le jugement que Schumann portait sur Schubert nous paraît du reste devoir s'appliquer à ses propres œuvres. « Malgré l'apparente progression logique des compositions de cet auteur, écrit-il à Wieck, je trouve que personne ne présente un pareil casse-tête psychologique au point de vue de la direction et de l'enchaînement des idées. Bien peu de compositeurs ont réussi à imprimer leur personnalité dans des images musicales, encore moins ont-ils écrit sur eux-mêmes et sur leur propre cœur. Ce qu'un journal est à ceux qui notent toutes leurs impressions fugitives, tel fut le papier à musique pour Schubert.

« A lui, il confia toutes ses dispositions d'esprit, et son âme intensément musicale trouva à s'exprimer par des sons, alors que le commun des mortels se sert de mots. »

La lettre suivante confirme d'une façon encore plus frappante que le grand artiste, quelque impersonnel qu'il s'efforce d'être, est toujours l'écho de son temps et de son milieu. « Tout ce qui se passe dans le monde m'affecte, qu'il s'agisse de politique, de littérature ou de

gens, j'y pense à ma façon ; puis il me tarde d'exprimer les sentiments qu'ils me suggèrent et de les transcrire par l'intermédiaire des sons. Si mes compositions sont parfois si difficiles à comprendre, c'est qu'elles se rattachent à des sources éloignées, ou à des évènements frappants. Tout ce qui arrive d'extraordinaire me frappe et me force à l'interpréter en musique. Et si peu de compositeurs modernes me satisfont, c'est parce qu'en dehors des défauts de leur forme, le sentiment musical, même à son degré le plus inférieur, leur manque totalement, ainsi que l'effusion lyrique. Le mieux qui ait été fait n'égale pas mes efforts musicaux les plus jeunes. Les leurs peuvent être une fleur, les miens sont un poème infiniment plus spiritualiste.

« Leur musique est simplement une impulsion naturelle ; la mienne, une œuvre d'intelligence et de poésie. Je ne réalise pas cela pendant que je compose, mais après. Vous qui êtes, au sommet de l'arbre, comprendrez ce que j'entends par là.

« Par le fait, je ne puis parler musique, qu'en sentences brisées quoique j'y pense beaucoup.

Souvent vous me trouverez très sérieux, sans savoir ce que vous devez en penser. Ensuite ne m'observez pas de trop près pendant que je compose, car cela me conduirait au désespoir. En retour, je vous promettrai de n'écouter que rarement à votre porte lorsque vous composez. Eh ! bien, vraiment nous mènerons une vie de poésie, et de fleurs, et nous jouerons et composerons ensemble, comme des anges, afin d'apporter de la joie à l'humanité (1). »

Au moment de réaliser enfin le rêve de sa vie il écrit à Clara (juillet 1839) : « D'après ta Romance, il m'apparaît clairement que nous devons être mari et femme. Chacune de tes pensées vient de mon âme, de même que je te dois toute ma musique ! »

Le premier caractère qui frappe dans la musique de Schumann est la « subjectivité », c'est-à-dire que son œuvre ne s'est jamais affranchie de la personnalité de son auteur, et a toujours eu pour cause génératrice, soit des sentiments intimes puisés dans les profondeurs de son être,

(1) Lettre écrite à Clara Wieck, Leipzig, 13 avril 1838.

soit des impressions extérieures qui, frappant vivement ses sens, provoquaient l'inspiration musicale. En un mot, il a personnifié par des sons le jeu mouvant des forces, qui constitue l'âme humaine.

Son meilleur biographe, Wasielewski, confirme cette première impression de l'auditeur, en nous disant que : « Schumann n'écrivait jamais sans avoir une idée, un sentiment ou une sensation à décrire. » Son œuvre serait donc en premier lieu la manifestation d'une âme curieusement travaillée, qui demande à la musique de fixer, si possible, des états à la fois vagues, profonds et subtils. Elle serait ensuite la résonnance même des vibrations que le choc des êtres, et des choses, imprimait à cette organisation sensibilisée par la névrose. Je me propose d'étudier, au moyen de cette œuvre, l'âme qui inspirait à l'artiste ses idées, le cœur où il puisait ses sentiments, et le tempérament à travers lequel lui parvenaient ses sensations. Je rechercherai ensuite, dans le caractère même de ses compositions, le rôle que jouent tour à tour, et parfois simultanément, ces trois foyers d'ins-

piration, et je terminerai en indiquant, à l'aide de documents fournis par sa correspondance, et sa biographie, l'influence que les événements extérieurs eurent sur certaines d'entre elles.

Voici comment il se présente lui-même au public, dans une lettre à son ami Topken, de Brême (1), qui lui avait demandé un article de revue : « Il est toujours mieux de se servir de ses propres jambes et de n'avoir besoin ni de béquilles, ni des épaules d'autrui pour s'appuyer. Le poète musical que nous rencontrons pour la première fois (à son début) est probablement très jeune, c'est le phènomène rare du jour ! Il n'appartient à aucune époque, crée d'après son propre cerveau, ne se vante pas d'idées dépareillées, collectionnées à la sueur de son front. Il s'est fait un monde idéal où il se promène à son gré avec beaucoup d'originalité. Pour cette raison et parce que certaines particularités tenant du phénix lui appartiennent en propre, il mérite d'être encouragé. Tous ceux auxquels les profondes images de Jean Paul sont aussi incom-

(1) Docteur en droit, avec lequel il faisait de la musique.

préhensibles que du grec, ou qui détestent les grands éclairs de Beethoven, feront la même grimace que si un émétique leur était offert. Probablement que ces messieurs s'offenseront des dièzes et des bémols de l'obscur néophyte ; probablement seront-ils outrés de sa suffisance et feront-ils grand tapage. Peut-être useront-ils quelques rames de papier et quelques centaines de plumes pour expliquer comment cela devrait être ! N'importe... Tout don fait au public est exposé à la critique publique. La suffisance méprise cette critique, mais elle est favorablement accueillie par celui qui s'efforce de s'élever, tout en restant fidèle à son propre génie qui ne saurait le faire errer. »

Malgré le ton badin de cette critique portée sur lui-même, les tendances du jeune compositeur y sont suffisamment accusées, pour qu'elle puisse être considérée comme sa véritable profession de foi.

En même temps que s'éveille chez le jeune maître le sentiment d'une individualité différente de celle des autres, la nécessité de la manifester par un genre absolument personnel

s'imposait à sa conscience musicale. Comme tous les précurseurs, l'artiste du présent pressentit la vie de l'avenir et désira y contribuer non seulement en créant des formes mieux appropriées aux exigences de sa génération, mais en anticipant sur celles de la suivante.

Déjà, Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Weber, en introduisant dans leur musique l'élément humain qui manquait aux vieux classiques, avaient renouvelé les ressources mêmes de l'art et créé le romantisme.

Schumann rêva d'agrandir indéfiniment le cadre dans lequel l'art musical était resserré, et y réussit en trouvant le moyen de provoquer, grâce à de nouvelles combinaisons de sons, des états physiologiques propres à favoriser l'éclosion d'impressions encore inéprouvées. S'il se servit de formules ingénieuses, bizarres, outrancières, ce fut pour évoquer à la vie de nouvelles images. Par ces procédés, il dépassa, comme intensité de rendu, tout l'au delà pressenti par l'âme moderne, et fut révolutionnaire dans le fond, et dans la forme.

Le langage des sons, par cela même qu'il

est imprécis, convenait merveilleusement aux « choses sans nom » que l'artiste, poussé par une excessive personnalité, avait à dire. Il ne faudrait pas chercher dans son œuvre des idées, ou des passions générales, mais une sorte de confidence intime destinée à en provoquer d'autres.

Tout comme le poète qui poursuit l'épithète rare, Schumann recherchait la notation des sentiments inexprimables au moyen de la modulation rare. Et une particularité étrange, qui ne surprendra nullement ceux qui se sont familiarisés avec ce tempérament bizarre, était la préférence qu'il accordait aux moyens compliqués sur les moyens usuels. Entre deux façons d'exprimer une idée, l'une simple et belle, et l'autre ingénieuse, son choix n'était pas douteux. De là le caractère excité, morbide, de certaines pièces accusant une grande tension d'esprit, tandis que dans celles où le jeune maître s'abandonnait à l'inspiration du moment, des beautés de premier ordre, obtenues par des moyens très simples, s'imposent à l'auditeur.

La voix humaine, les cordes du violon, les

touches du clavier, deviennent entre ses mains les merveilleux interprètes d'une pensée compliquée, difficile à saisir, mais toujours géniale.

« J'eus longtemps l'habitude de me torturer le cerveau, écrivait-il en 1839, mais maintenant j'ai à peine besoin de me gratter le front. »

Telle pièce de quatre lignes est plus expressive, plus complète dans son cadre resserré, que ses plus grandes symphonies. Les *Scènes enfantines*, les *Davidsbündler*, la *Forêt*, le *Carnaval*, les *Papillons*, l'*Album pour la Jeunesse* contiennent en raccourci, un monde vivant de figures, et de sentiments, auquel ne manque pas un trait.

L'état musical de l'Allemagne était loin d'être à ce moment-là ce qu'il était auparavant, et ce qu'il est devenu depuis. Les œuvres de Haydn, Bach, Mozart et Beethoven se jouaient encore dans les concerts, mais la musique italienne, représentée par Rossini, avait envahi la scène, sur laquelle elle régnait en maîtresse, tandis que les variations et arrangements dépourvus de toute personnalité d'un Czerny, d'un Moschelès, d'un Hünten, d'un Hertz, d'un Cramer, d'un Kalk-

brenner, tendaient à remplacer les maîtres classiques qu'ils amplifiaient.

Toujours poussé par son horreur du médiocre, du banal, du convenu, Schumann ne se contenta pas de prouver ses théories au moyen d'audacieuses compositions, mais il mit encore au service de l'émancipation de la pensée musicale, dont il était l'ardent et infatigable apôtre, la vigoureuse plume du critique qui, chez lui, doublait le musicien.

Dans la *Nouvelle Gazette*, qui devint sous sa direction le premier journal musical de l'époque, il fut l'âme d'une campagne littéraire entreprise contre les opinions alors régnantes. Là, sous les pseudonymes de « Florestan », d' « Eusebius », de « Raro », il manifesta tour à tour la complexité de sa nature. Florestan représentait le côté impulsif de son caractère ; Eusebius en reflétait les rêveuses et pensives tendances, tandis qu'entre ces deux extrêmes, Raro apparaissait comme le médiateur philosophique et raisonneur. Cette *Nouvelle Gazette musicale*, en rendant aux vieux maîtres le respect qui leur était dû, et en signalant à l'admiration de ses

lecteurs les noms de Chopin, Henselt, Hiller, Liszt, Berlioz, Mendelssohn, Brahms, flagella le mauvais goût du jour, donna un nouvel essor à la critique, et contribua à créer l'art national dont les Allemands sont fiers à si juste titre. Le résultat de cette ambition soutenue par les doubles efforts du critique et du musicien, fut tout à la fois d'achever pour son compte une œuvre vraiment géniale, et d'ouvrir aux futurs compositeurs la voie de l'avenir. Naturellement, cette révélation d'un art nouveau fut incomprise. Selon les prévisions du critique, la témérité du jeune maître, ses opinions subversives, l'ignorance technique que trahissent certaines pièces, ses combinaisons audacieuses furent plus que suffisantes pour indigner les conservateurs ! Les philistins qu'il maltraitait si fort se vengèrent en qualifiant d'obscur et d'incohérent ce qui n'était que l'inépuisable richesse d'une fantaisie trop exubérante pour être retenue et comprimée par les lois d'une vieille routine.

Quant à la masse du public, réfractaire à toute œuvre dont la compréhension exige un effort, et esclave des admirations consacrées,

elle ne se soucia pas d'approfondir le sens presque mystique de cette musique nouvelle, et ne comprit pas que le fait de ne s'adresser qu'à l'élite des intelligences était une des preuves de sa supériorité. Bien peu de dilettanti surent trouver en elle la manifestation spontanée d'une nature exceptionnelle, et comprendre que ces compositions ne pouvaient s'affranchir de l'individualité dont elles étaient le reflet.

Tout homme a besoin de se sentir apprécié, et Schumann, malgré la haute dose d'estime personnelle que lui inspirait la conscience de son génie, souffrit du tapage que firent les uns et du silence que gardèrent les autres.

« Sur une des îles désertes d'une mer silencieuse, écrit-il à un ami, Mozart et Raphaël n'eussent été que les laboureurs de terre. »

Et à Dorn :

« Je serais bien heureux si vous vouliez me mettre dans votre galerie, car le monde ne sait littéralement rien de moi ; vous savez pourquoi. Quelquefois, l'on s'imagine que c'est inutile ; mais, en somme je suis de l'avis de Jean-Paul, qui dit que l'air et l'admiration sont les deux

seules choses que l'homme puisse continuellement avaler ! Cependant, je ne me plains pas et espère travailler longtemps, car je sais que mes œuvres auront de l'influence sur la musique de l'avenir. »

Quant à l'apparente obscurité qu'on lui a si souvent reprochée, elle s'explique par l'opiniâtreté même des efforts auxquels se livrait l'artiste pour réaliser un idéal qu'il ne désespérait pas d'atteindre, et je ne crains pas de le répéter une dernière fois, par la subtilité des impressions qu'il voulait rendre. Comme tous les créateurs, Schumann n'était « jamais satisfait ». Il travaillait comme un esprit venu d'un monde idéal, dont les trésors « intellectuels, quoique décousus et mal réglés, arrivent à la clarté par suite d'une épuration intérieure ».

Pourquoi d'ailleurs reprocherait-on à cette musique son caractère obscur et tourmenté ? Plus le sens artiste est raffiné, plus il devient exigeant, capable même d'étonnantes aberrations. Certains dilettanti ne sont séduits que par le côté obscur et impénétré des êtres et des choses. Les œuvres trop claires, trop définies, ne suffi-

sent plus à leur admiration blasée. Ce qu'ils cherchent, c'est moins à contempler le rêve exprimé ou noté de l'artiste, qu'à évoquer au moyen de ce rêve les formes sans cesse renouvelées de leur propre idéal. L'énigme contenue dans les œuvres troublantes exerce sur leur imagination une attirance autrement irrésistible que celle que la simple beauté produit sur leurs sens !

Ainsi s'explique la fascination de certaines toiles et de certaines pages. C'est justement dans les côtés voilés, douteux, d'une œuvre qu'ils cherchent le secret, non point de ce que l'artiste a dit, mais de ce qu'il a tu. L'art et l'amour ne sont pour ces mêmes dilettanti qu'un moyen puissant de suggestion, une occasion de trouble et de rêve, où l'âme isolée de tout contact extérieur s'absorbe dans un divin enthousiasme. C'est à eux qu'ils demandent cette extase infinie qui, franchissant les limites du possible, imposées à la plume et au pinceau, leur ouvre la porte des paradis artificiels chantés par les poètes !



A en juger par une lettre de Schumann à Henriette Voigt, les plaies de son âme devaient être affreuses. Il était d'une race condamnée à souffrir.

« Malgré les spectacles qui me distraient, écrit-il en 1834, l'état de mon esprit est, comme toujours, terrible. J'ai un don néfaste pour m'emparer d'idées tourmentantes ; c'est l'esprit malin qui s'oppose à mon bonheur et l'ensorcèle. Je pousse souvent cette torture si loin, que je pèche contre ma propre nature ; je ne suis jamais satisfait, je voudrais habiter un autre corps, ou devancer de longues éternités. »

En dehors des maux physiques dont il souffrait, et étant donnée la réserve avec laquelle il se tenait même vis-à-vis de ses amis les plus ntimes, il est difficile de préciser au juste la nature de ses douleurs. Mais il est permis de supposer, d'après son caractère concentré, d'après la couleur sombre, l'agitation inquiète de certaines de ses compositions, que la névrose

dont il mourut, en développant chez lui une sensibilité excessive, empoisonnait les sources vives où l'artiste puise son réconfort et sa joie, et le rendait inapte au bonheur. Plus qu'aucun autre musicien, Schumann souffrit de ce mal mystérieux que l'on a nommé la « maladie du siècle ».

De quel autre nom pourrait-on, en effet, caractériser cette immense plainte, qui, dominant les préoccupations matérielles de notre génération, s'élance incessamment du cœur de l'homme ? N'a-t-il pas seul le triste privilège d'être inassouvi au sein d'une création satisfaite ?

Une chose frappe dans l'œuvre de la plupart des Anciens, c'est leur caractère de sérénité. Avec l'esprit moderne, ce chercheur jamais satisfait, cette quiétude s'évanouit pour faire place au doute et à la désespérance. Comment expliquer cette anomalie, sinon par les conséquences d'un progrès qui, en agrandissant notre conception de l'idéal, en rend la réalisation de plus en plus difficile ? Volontiers, l'artiste primitif se reposait dans l'achèvement de son œuvre, conçue et accomplie avec foi. Il sait

aujourd'hui que l'idéal varie, et se transforme selon les époques. Ce qui charmait nos grands-pères nous a lassés depuis longtemps ! « Qu'en pensera la postérité », demande-t-il anxieusement, le jour où il se sépare de cette meilleure moitié de lui-même, son œuvre, pour la livrer au hasard de la publicité ? Le savant ne sait-il pas aussi que la vérité d'aujourd'hui peut devenir l'erreur de demain ?

De là cette infinie lamentation faite d'incertitudes dans la science, d'idéals artistiques non réalisés, d'aspirations inassouvies qui, dominant les bruyantes agitations de la foule, s'impose douloureusement à tout esprit philosophique, et se traduit par des œuvres aussi troublées que troublantes.

Le génie de Schumann doit à ce mal moderne ses accents les plus pathétiques ; j'en retrouve les traces dans les entrelacements de rythmes contraires qui donnent l'idée de douleurs se heurtant sans se confondre, dans ces dissonances et ces modulations bizarres, capricieuses, au moyen desquelles il s'efforce de traduire cette poursuite fiévreuse, haletante,

d'un idéal parfois atteint, aussitôt reperdu, toujours échappant à la main qui s'ouvre pour le saisir ! Pour lui, une question ne saurait se résoudre que par une autre, toute solution des problèmes est indéfiniment ajournée. C'est en vain qu'on chercherait une affirmation, une réponse dans ce halètement de syncopes essoufflées auxquelles répondent seuls les battements d'un accord brisé, dans ces dissonances chroniques, voulues, qui, loin de demander leur résolution naturelle à l'accord parfait, se résolvent sans fin, les unes dans les autres. Réseau enchevêtré de questions ajoutées à d'autres, d'aspirations suraiguës, dépassées par de nouvelles, toujours plus haut, toujours plus loin, dans cette poursuite effrénée d'un « Au delà » entrevu, mais jamais possédé. Je retrouve aussi, dans le caractère interrogateur de certaines pièces, comme le *Pourquoi*, l'*Humoresque*, le n° 2 des *Kreisleriana*, dans les *Intermezzi*, les *Novellettes* et la *Grande Fantaisie*, op. 17, les questions troublantes qui s'imposent à l'homme en face de l'Inconnaissable.

Comme tous les esprits philosophiques,

Schumann interrogeait anxieusement le mystère de sa destinée, cherchant à y découvrir le sens de la vie. Chantre du révolté Manfred, qui brave à la fois les lois divines et humaines, il ose formuler les doutes qui sommeillent au fond de toute conscience, il ose donner une voix à ces désirs muets que la volonté est impuissante à satisfaire, et à ces souffrances de l'âme, si innommables que leur aveu seul serait une torture de plus !

Et pourquoi la musique n'exprimerait-elle pas mieux qu'aucun autre art les contrastes dissonants dont la nature est si prodigue ? Ne sommes-nous pas journellement heurtés par des chocs douloureux ? nos idées, nos sentiments, nos sensations même ne sont-ils pas un inextricable dédale de contradictions ? Vues de près, ces anomalies nous choquent ; mais, prises dans leur ensemble, nous découvrons qu'elles se complètent naturellement, comme les alternances de lumière et d'ombre font valoir un paysage.

De même qu'une consonance éternelle fatigue l'oreille, le spectacle uniforme de la

beauté et de la perfection lasse l'esprit. Le mélange du laid et du beau est voulu ; du sein de cette apparente confusion se dégage une sublime harmonie où chaque chose a sa place et sa raison d'être.

La complexité de l'œuvre qui nous occupe, en exigeant chez l'auditeur soit un tempérament exceptionnel, soit, tout au moins, une initiation préalable, non moins que la difficulté de trouver un interprète assez génial pour la présenter au public, explique son peu de succès aux débuts.

Comme le remarque son biographe, Wasielewski, « Schumann n'appartient pas à cette catégorie d'auteurs chez lesquels chaque composition nouvelle apporte à l'auditeur une jouissance plus immédiate, plus grande, et marque un degré nouveau dans l'échelle du progrès. Elles ne manquent cependant ni de puissance créatrice, ni de ferveur profonde, et leur but poétique est toujours atteint par un véritable effort artistique, mais deux qualités indispensables, la perfection de la forme, et le charme sensuel, leur font presque toujours défaut ».

Il fallait presque un apprivoisement des sens de l'auditeur pour en saisir la signification, et le musicien dut faire l'éducation de l'oreille avant d'en arriver au cœur, confirmant ainsi la théorie qui veut que les peintres et les musiciens, en imposant à nos yeux et à nos oreilles les caprices de leur vue et de leur ouïe plus travaillées que les nôtres, en arrivent à nous faire admettre et aimer des dissonances de tons et de couleurs qui nous eussent épouvantés dans la vie réelle.

« La Rochefoucauld prétendait qu'il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux, s'ils n'avaient entendu parler de l'Amour (1) ! »

Nos sympathies, nos antipathies, nos goûts, nos passions même, ne subissent-ils pas en effet l'influence des hommes que je nommerai volontiers les éducateurs de l'humanité ? Et, s'il est vrai que certains livres préparent les générations à venir, ne peut-on en dire autant de certaines œuvres musicales ?

Il n'est pas douteux que la musique ne soit

(1) Paul Bourget, *Essai de psychologie contemporaine.*

aujourd'hui l'un des principaux facteurs de la sensibilité moderne et en même temps le miroir où se reflète avec le plus d'intensité l'état d'âme de notre société. Puisque, en affectant certains nerfs d'une façon spéciale, elle provoque les larmes, le rire, les velléités de danser, de marcher au pas, de courir ; puisqu'elle sait faire vibrer les fibres de l'enthousiasme, du patriotisme et produire des états de tristesse, de joie, de sensualité, d'extase mystique et religieuse, n'est-il pas permis d'affirmer « que les musiciens sont les initiateurs de nos passions, tout autant que les peintres et les romanciers » ?

La musique, par son action sur notre système nerveux, déjà surmené par tant de causes, contribue plus qu'aucun autre art à l'affaiblir en le rendant vulnérable à de nouvelles atteintes. L'atmosphère de volupté languide qu'elle crée autour de l'auditeur en charmant ses sens, suffirait seule pour provoquer cet état de passivité rêveuse qui, relâchant les fibres de la résistance, favorise l'éclosion de nouveaux états de sensibilité maladive, et fait sa victime de l'homme désarmé contre les suggestions de l'enchante-

resse. Elle agirait donc à la façon de ces dissolvants qui s'infiltrent peu à peu dans l'organisme, et le débilitent, justifiant ainsi l'appellation de corruptrice, qui lui a été appliquée de tout temps.

La musique d'un Schumann ou d'un Chopin, traduisant mieux que toute autre ces états morbides, y prépare l'auditeur, parce qu'elle appelle son attention sur des souffrances inexprimées et, par cela, lui en communique le germe, tout comme la vue de certains cas pathologiques prédispose l'être nerveux qui en est le témoin à les éprouver.

Tout ce qui donne une voix aux passions, aux désirs, aux doutes sommeillants, muets et inavoués, au fond de l'être humain, augmente en lui la conscience de ce qui lui manque. Dès lors, cette révélation ajoute un anneau de plus à la chaîne déjà si longue que la douleur forge autour de lui! D'autre part, peut-on méconnaître l'élément purificateur qu'apportera à une âme malade, une de ces tempêtes qui soulèvent et dispersent tous les éléments morbides stagnants au fond de l'être moral?

Concluons donc avec M. Léonce Mesnard, un des appréciateurs les plus clairvoyants de Schumann, « qu'en permettant à ces œuvres malsaines de sonder nos plaies, d'en effleurer jusqu'aux replis les plus cachés et d'en exaspérer violemment le mal, on risque aussi d'en exprimer le venin caché » (1).

Sympathie caressante, guérison peut-être, voilà ce que trouvera l'auditeur dans ces œuvres au charme encore plus pervertissant que pervers...

(1) Léonce Mesnard, *Etude sur Robert Schumann. — Un successeur de Beethoven*, gr. in-8, 1876. Paris, librairie Fischbacher.

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE

CHAPITRE V

HUMORESQUE

L'*Humoresque* étant de toutes les œuvres de Schumann celle qui reproduit avec le plus de vérité le tempérament et le caractère de son auteur, doit passer la première dans la série des pièces portant une désignation.

« Toute la semaine, j'ai été assis au piano, écrivait-il à sa fiancée, et j'ai composé, écrit, ri et pleuré tout à la fois. Tu trouveras l'empreinte de tout cela dans ma grande Humoresque. »

La corrélation entre le titre et le morceau est si intime qu'il est impossible de ne pas y reconnaître l'incarnation de la tendance humoristique qui forme un des traits les plus saillants

de sa nature. Cette tendance domine toutes ses œuvres, même celles où il s'est efforcé d'assujettir les caprices de sa fantaisie aux règles de la forme classique. Je qualifierai volontiers d'humour cette disposition particulière qui consiste à présenter sous un jour spirituellement fantaisiste un incident banal, ou une idée sérieuse, ainsi que cette disposition qui pousse certains esprits à remarquer d'emblée le côté comique des choses lugubres et le côté mélancolique et sérieux des choses gaies !...

La gaieté de Schumann a des dessous profondément tristes ! de même que sa tristesse s'illumine parfois de subtils élans drôlatiques. Elle fait songer à ces physionomies qu'une ombre obscurcit, qu'un rien amuse, où les larmes sont séchées par un sourire et les éclats de rire coupés par un sanglot.

Schumann devait être de ceux qu'un sentiment de solitude envahit en pleine foule et auxquels une imagination macabre fait apercevoir « la Mort qui passe » au milieu d'un bal !...

Sous les grâces et le frais sourire de la jeunesse, le démon de la perversité lui faisait découvrir

la ride fatale de la hideuse vieillesse, ainsi que le masque du squelette à travers celui de la beauté ! D'autres fois, par contre, au milieu des scènes les plus pathétiquement lugubres, le côté bouffon, caricatural, de certains types devait, en raison même de cette loi des contrastes, s'imposer à ses yeux et, partant, à son esprit. Qui sait si la note dolemment attristée qui résonne si souvent à travers son œuvre n'a pas pour cause ce spleen tout moderne qui consiste à souffrir d'avance de l'inanité de toutes choses ? Le sentiment de lassitude qui précède la jouissance au lieu de la suivre est fréquent chez les natures de cette espèce, et l'habitude qu'avait Schumann de quitter une fête au moment où elle arrivait à l'apogée de son entrain, prouverait qu'il craignait d'affaiblir ses impressions en les prolongeant, ou bien, peut-être, que la réalité était inférieure à sa conception du plaisir (1) !

Le mélange de gaieté railleuse et de tendresse grave qui forme un des contrastes piquants de

(1) Voir le récit d'une soirée de « Davidites » dans les articles de Schumann parus dans la Nouvelle Gazette Musicale.

l'œuvre qui nous occupe se trouve aussi dans celle de Henri Heine. Le rire amer du poète devait attirer la fantasque mélancolie du musicien ; l'un et l'autre appartiennent au même groupe d'esprits et se complètent dans les vingt-six mélodies intitulées : *Liederkreis*, *Dichterliebe* et *Belsatzar*.

Par les contrastes violents que les diverses parties de l'Humoresque offrent entre elles, par ses rythmes opposés les uns aux autres et ses allures capricieuses, cette pièce pleine d'antithèses ne suggère-t-elle pas l'image d'une de ces natures mal équilibrées, un peu folles, mais irrésistiblement sympathiques, chez lesquelles de brusques sautes d'humeur sont suivies de retours et d'abandons délicieux ?

La soif de tout connaître, de renouveler toujours et quand même des sensations aussi vite épuisées que ressenties, pousse incessamment ces êtres vers un besoin d'aventure et les rejette sans transition d'un extrême à un autre. Chez eux, un état d'âme peut se reproduire sous diverses variantes, mais non s'éterniser. Ainsi, au début, tendrement rêveuse, l'Humoresque

nous apparaît souriante et comme baignée de joie; rien dans son allure calme ne fait pressentir les orages futurs; sous cette surface si limpide, qui devinerait les alternatives passionnées qui vont se succéder avec une étonnante rapidité et tenir l'auditeur en haleine pendant une quarantaine de pages?

Subjuguée par le charme d'une heure exquise, peut-être unique, l'Humoresque voudrait bien lui dire comme Faust : Attarde-toi, tu es si belle !... Mais l'extase ne saurait durer, s'éterniser chez une aussi folle et mobile nature; l'action la sollicite autant que le rêve. N'obéissant qu'à sa fantaisie, elle veut rire, chanter, aimer, pleurer même, selon l'impression de l'heure et du moment. Esclave du caprice, elle suit ce guide dangereux jusque sur les sommets les plus élevés, ou se précipite avec lui au fond d'insondables abîmes, jusqu'au moment où, soit fatigue, soit satiété, l'entrain se ralentit, le mouvement diminue, et brusquement, elle retombe dans la rêverie première que l'action avait interrompue.

Le recueillement attendri de la phrase émue

qui suit indique bien l'état de lassitude qui suit toute fête. Concentrée sur elle-même, l'âme s'isole du monde extérieur et impose silence aux bruits du dehors ; c'est le moment où parle cette grande « voix intérieure » (1) qui, témoin invisible de nos actes, peut se laisser dominer quelquefois, mais ne consent jamais à se taire !

Au milieu d'un accompagnement discret semblable à un murmure d'officiants, elle fait entendre un appel grave...

... Surprise, l'Humoresque se révolte, des protestations de colère, représentées par des basses rageuses, et des traits fulgurants essaient de réduire à néant la voix de cette conscience gênante. Mais rien n'y fait, ni cris, ni séductions. Victorieuse, la « Voix intérieure » se solennise et éclate en accents vraiment religieux. Charmée plus que domptée, l'Humoresque consent à l'écouter, et s'élevant sur les ailes de la Foi, monte à de telles hauteurs qu'aucun verbe écrit ou parlé ne saurait les décrire.

(1) Textuel. Voir p. 9 de l'œuvre.

Laissons-la dans ce domaine musical par excellence, et planons avec elle, sans nous occuper du finale incohérent et désordonné qui termine le morceau.

Il faut croire que parvenu à ce degré d'élévation surhumaine, le génie de Schumann n'avait plus rien à ajouter à une œuvre dont je n'ai fait qu'indiquer les grandes lignes. Trop longue pour être analysée et même jouée en entier, le manque de proportions qu'on a justement reproché aux Novelettes, se retrouve encore ici, mais n'infirme pas, comme on serait tenté de le croire d'après un examen superficiel, la beauté de l'ensemble.

(Il suffit que le pianiste fragmente cette pièce d'après le sens des divers morceaux qui la composent.)

CHAPITRE VI

ÉLÉMENT PASSIONNEL

Recherchons maintenant le rôle capital que joue l'élément passionnel dans l'œuvre du jeune musicien.

Source féconde, où s'alimente le génie que tour à tour il stimule ou déprime, l'amour, ou tout au moins sa manifestation, devait être conçu par Schumann d'une façon spéciale et excessive. Préservé par l'idéalisme de sa nature, de la brutale facilité des amours de rencontre, les véllëités amoureuses de l'adolescent ne devaient être que de timides essais, en attendant la prédestinée sur laquelle se fixèrent, en une passion unique, les ardeurs de son âme. Artiste avant tout, il devait traiter l'amour comme une œuvre d'art, et donner à la damoiselle élue

toutes les vertus, toutes les beautés, que poursuivait son génie, en mal d'impossible !

En 1834, il écrivait à son amie, Henriette Voigt, femme d'un esprit très cultivé, avec laquelle il entretenait des relations purement amicales : « Ernestine a obtenu le consentement de ses parents ! Henriette, comprenez-vous, elle est à moi... Et cependant, mon état, comme toujours, est affreux ; il me semble que mes mains sont indignes de recevoir un pareil trésor ! Pourriez-vous donner un nom à l'état qui me trouble ? Hélas ! je ne puis ; je crois que c'est de l'angoisse. Impossible de le nommer autrement. Hélas ! peut-être est-ce l'amour et le désir que j'éprouve pour Ernestine ? Ne pouvant plus le supporter, je lui ai écrit de venir bientôt. Si vous voulez éprouver une douce émotion, pensez aux deux âmes qui vous l'ont donnée et dont le bonheur est inséparable du vôtre. »

Cette Ernestine, élève, comme lui, de Ferdinand Wieck, habitait la même maison. On dit qu'elle n'était ni belle, ni intellectuelle, mais il faut croire que sa jeunesse ou un charme secret

suppléaient à ces imperfections dans l'esprit du jeune étudiant, puisqu'il pensa à l'épouser. D'après le refroidissement qui suivit cet enthousiasme et la rupture à l'amiable qui en résulta deux ans après, il est permis de supposer que l'aurore d'un sentiment nouveau perçait dans son âme.

La fille de son professeur, l'enfant prodige qui avait émerveillé l'Allemagne et Paris, devenait femme. Son talent non moins que son intelligence, son « regard doux et céleste » avaient de tout temps impressionné le jeune compositeur.

Schumann devait avoir la joie de trouver en elle l'être rare qui devait compléter à la fois l'homme et l'artiste. Cette flamme ne pouvait s'alimenter qu'à une autre flamme. D'admiratif, le sentiment devint adorateur, adorant.

« Je pense à vous, ma chère Clara, non comme un frère, ni en simple amitié, mais plutôt comme un pèlerin qui songerait à un autel éloigné ! » Par amour du divin, il divinise son amour. Chaque fois qu'il pense intensément à elle, il se trouve invariablement au piano. Dans ses

rêves, il entend souvent de la musique, « cela doit être quand elle compose !... »

« D'après votre romance, lui écrit-il, je vois encore plus clairement que nous devons être époux. Chacune de vos pensées vient de mon âme, tout comme je vous dois ma musique... »

Une autre fois, répondant sans doute aux inquiétudes que manifestait la jeune fille à l'égard de l'avenir matériel qui les attendait, il dit : « Je suis à mon piano, absorbé dans un monde de rêves ! Ne vous préoccupez pas du manque d'appréciation dont je suis victime. Vous vivrez pour voir admirer mes compositions dont on parlera beaucoup... Je n'ai aucune crainte, car tout s'améliore peu à peu, en vertu de sa propre virtualité (1). »

Voici du reste le récit de son roman, tel qu'il le fait à Kahlert en 1836 : « Clara aime et est aimée ; je ne vous dirai pas par qui ! le couple heureux se vit, se parla, se fiança à l'insu du père. Il l'a découvert, s'oppose au mariage,

(1) 250 à 500 exemplaires du Carnaval et des Kinderstücke furent vendus dans les 6 mois qui suivirent leur publication.

et nous défend toute communication, sous peine de mort : Mais nous l'avons bravé mille fois, de sorte qu'il a emmené sa fille à Dresde...

« Je vous en prie, tâchez de les voir et de m'en donner des nouvelles, et dites du bien de moi au père... »

Dans la *Sonate en sol mineur* qu'il commença alors pour ne la terminer que cinq ans après, la passion fiévreuse, et contenue, qui imprègne la tristesse de cette œuvre, est bien la peinture des états d'excitation et de découragement, par lesquels passa tour à tour l'amant malheureux.

Le critique Jean Hubert, cité précédemment, s'est livré à la dissection la plus technique, la plus minutieuse, et la plus approfondie, qu'on puisse faire sur cette pièce significative.

Impossible d'ajouter un mot de plus à une analyse qui, outre son mérite musical, nous donne un raccourci très vivant de la figure du maître, et lui assigne la première place parmi les compositeurs qui, nourris à l'école des Bach, et des Beethoven, ont créé, tout étrange que cela puisse paraître, celle du romantisme.

CHAPITRE VII

INFLUENCE DE L'AMOUR SUR SON ŒUVRE

Loin de nuire à son activité créatrice, l'amour l'aviva; et les efforts mêmes auxquels il dut se livrer pendant plusieurs années avant d'obtenir la femme aimée, en agitant jusqu'au paroxysme les profondeurs les plus secrètes de sa nature, en firent jaillir des torrents de mélodie.

En 1839 il écrivait à Dorn :

« Ma musique doit porter les traces des batailles que Clara m'a coûtées pour l'obtenir. »

Le désir de manifester plus clairement les sentiments qui remplissaient son cœur, non moins que la joie qu'il éprouvait de toucher enfin à la réalisation de ses plus chères espérances, le poussèrent à ajouter des paroles à sa musique.

De là naquirent les 138 mélodies pour voix

solo ou en parties, qu'il écrivit toutes en l'année 1840 à l'âge de 30 ans.

« Je ne puis te dire, écrivait-il à sa belle-sœur Thérésa, quelle noble créature est Clara ! Combien elle unit toutes les vertus, et combien je suis indigne d'elle ! Elle est unique parmi toutes ! Mais je la rendrai heureuse... Je ne puis en parler, mes sentiments sont trop profonds pour pouvoir s'exprimer en paroles !... »

L'on est peut-être surpris de trouver peu de lettres d'amour dans la correspondance où nous avons puisé tant de révélations. Loin de s'exprimer comme les amants ordinaires en paroles frivoles, ou dans l'adorable banalité des tendresses connues, l'artiste fait sa cour, à coups de chefs-d'œuvre...

Ce sont des *Lieder*, des *Carnavals*, le *Concerto*, des *Kinderscenen*, des *Novellettes*, des *Kreisleriana*, où il met tous les aveux, tous les désirs, tout l'infini qui palpite dans son cœur. Témoin la *Fantaisie op. 17*, dont la première partie n'est « qu'un long cri vers l'aimée » (1). C'est sa manière à lui d'envoyer le traditionnel bouquet

(1) Lettre à Clara. Leipzig, 1838.

du fiancé à la fiancée. Mais les fleurs rares qui le composent ne connaîtront pas la flétrissure. Douées d'une vie éternelle, elles parfumeront à jamais la première, la divine expansion de son amour.

Jamais les multiples manifestations d'un cœur épris ne furent rendues avec un choix plus expressif de nuances que dans les *Myrtes* et *l'Amour d'une femme.*

« Quand j'ai composé les *Myrtes*, j'étais entièrement perdu en toi. Sans une semblable fiancée, on ne pourrait faire une semblable musique par laquelle j'ai voulu uniquement te chanter ! », écrivait encore Schumann à sa fiancée.

L'amour heureux pouvait seul provoquer ce sublime cri de passion intitulé : « *Elle est à toi* », où les ardeurs d'un irréfrénable désir ne sont égalées que par les transports de la possession promise ! Malgré le lyrisme qui déborde de ces œuvres vibrantes et chaleureuses, on y retrouve la note mélancolique qui, semblable à un glas funèbre, sonne la douleur de tout amour et son anéantissement final !

« Les chants d'amour, dit Wasielewski, dont le nombre et la puissance affirment la conception rapide du Maître et sa puissance créatrice », dépeignent clairement le cœur humain exalté jusqu'au summun par une passion dominante. Ils révèlent l'homme intérieur avec ses ombres et sa lumière ; des éclairs passionnés en sillonnent la morbidesse languide, une inépuisable fantaisie s'y allie avec une richesse de formes ingénieuses et poétiques. On y trouve la profondeur la plus accablante, unie aux élans d'un désir indompté.

Vraiment, Schumann avait conscience de leur valeur artistique et passionnelle, lorsqu'il les intitulait « les véritables enfants de son esprit ».

Son effort vers l'unité du poème et de la musique fit faire un grand pas à la romance allemande, telle que l'avaient léguée Beethoven et Schubert. Conscient du but qu'il poursuivait, il écrivait à Kahlert : « Je vous prie d'examiner de près mes compositions vocales, elles prouvent mon avenir. Je ne promets pas d'en écrire davantage et me contente de celles déjà faites. »

Son seul tort, en les écrivant, fut de ne tenir aucun compte des exigences de la voix. Ayant surtout composé pour piano, et se basant sur les ressources variées de cet instrument, il ignorait le mécanisme d'un organe aussi délicat et partait du principe que les compositions vocales ne demandant qu'une forme mélodique appropriée au registre des voix, le chanteur devait accommoder ses capacités aux intentions du compositeur. Quoique vraie en principe, cette théorie est si impraticable dans l'application, qu'elle nuit encore à l'exécution de ses grandes œuvres lyriques, telles que *Le Paradis et la Péri*, *Geneviève et Faust*.

Schumann ne s'est du reste jamais préoccupé de faire briller le virtuose ou de lui faciliter la tâche ; pour lui, l'inspiration primait tout, et les moyens d'exécution devaient lui être sacrifiés.

L'accompagnement de piano, si délicieusement fouillé, loin d'être chez lui l'élément négligeable de la romance italienne, complète ici l'idée mélodique et forme avec elle un tout dont il serait impossible de distraire une partie.

CHAPITRE VIII

NOVELETTES

Il ne faut pas chercher dans les *Novelettes* une forme musicale correspondant à la forme littéraire des *Nouvelles*, car autant celle-ci implique un récit superficiel et court, où le fait s'affirme sans développement et sans commentaires, autant l'antithèse entre le titre de ces pièces et leur profondeur significative frappe ici l'auditeur. Nous savons par la lettre à Dorn, citée précédemment, qu'elles furent inspirées par sa fiancée, et Schumann a soin de nous dire qu'elles se rattachent à des histoires romanesques. Voyons-y donc, avec Wasielewski, les alternatives d'une passion s'exaltant, tantôt jusqu'au paroxysme de la folie, tantôt sombrant dans le désespoir le plus profond. Toutes les phases d'un amour contrarié s'y coudoient ; « aux timides élans

d'un cœur trop jeune pour parler, succèdent les tortures de fiévreuse attente, l'énervement du désir et le supplice du doute ? »

Dans ce rêve irréalisable d'un rapprochement poussé jusqu'à l'absorption », on reconnaît bien la tendresse jalouse d'un être à la fois trop fier pour avouer ses blessures et trop sensible pour les cacher.

Les morceaux qui composent cette série d'états passionnels ne sont reliés entre eux que par des intermezzi qui jouent le même rôle intermédiaire que dans l'humoresque.

L'analogie de forme et d'expression est du reste frappante entre ces deux œuvres, dont le manque d'unité et de perfection plastique montre que, tout en s'efforçant d'écrire dans le meilleur style possible, Schumann n'était pas toujours capable de maîtriser les moyens dont il se servait et que, débordé par un inépuisable afflux d'idées et de motifs, il en subissait l'irrésistible entraînement.

KREISLERIANA (1)

« Comme je suis plein de musique maintenant et de ravissantes mélodies, écrit-il à l'aimée, figure-toi que depuis ma dernière lettre j'ai achevé un nouveau volume de choses nouvelles. Toi, et une de tes idées, en formez le principal sujet. Je l'appellerai : Kreisleriana, et te les dédierai à toi, et à personne d'autre ! Tu souriras si doucement lorsque tu te reconnaîtras en elles. Même à moi, ma musique me *paraît étonnamment compliquée* en dépit de sa simplicité. Son éloquence vient droit du cœur, et tout le monde est affecté lorsque je joue comme j'aime à le faire ».

L'élément romantique et romanesque domine dans ces pièces, dont le titre a évidemment été inspiré par le conte d'Hoffmann.

De même que dans celui-ci, Hoffmann nous raconte les souffrances du maître de chapelle, ainsi Schumann s'efforça de traduire en musique

(1) Leipzig, avril 1838.

les multiples manifestations amoureuses qui torturaient alors son cœur.

« J'ai remarqué, écrivait-il à sa fiancée, qu'il n'y avait jamais plus d'ailes à ma fantaisie que les jours où mon âme est tendue par le désir, par une inspiration anxieuse. Ces jours derniers, où j'attendais ta lettre, j'ai composé des livres pleins. Ce sont des choses extraordinaires, folles, parfois solennelles ! Tu ouvriras de grands yeux quand tu les joueras pour la première fois. En ce moment, je voudrais éclater de musique !... Quelles belles mélodies je sens en moi toujours ! Songe, depuis ma dernière lettre, j'ai écrit tout un cahier de choses nouvelles. Je les appellerai : *Kreisleriana*. C'est toi et ta pensée qui y jouent le principal rôle, et je te les dédierai à toi, et à personne d'autre ! et tu souriras si doucement que tu t'y reconnaîtras ! Quand viendra le moment où je t'aurai auprès de moi, quand je serai assis au piano ? Ah ! alors nous pleurerons comme des enfants ! je le sens, et ce sera plus fort que moi ! »

L'ardent désir qu'il avait de communier avec l'objet aimé, s'y révèle tantôt chastement voilé,

tantôt passionnément avoué. Il aurait pu, comme le remarque son biographe, intituler cette histoire *Schumanniana*, car aucune autre ne pouvait lui fournir de meilleurs motifs pour raconter la sienne, mais sa pudeur ombrageuse préféra conserver la triste et originale figure de Kreisler qui, comme lui, était un musicien amoureux et fou !

On peut considérer ces huit pièces comme la suite perfectionnée des *Novelettes*, tant les mêmes sentiments y sont exprimés sous une forme plus concrète, qui témoigne du travail d'épuration intérieure qui s'accomplissait dans l'esprit du jeune compositeur.

Ainsi que dans les *Fantaisie*, *op. 12*, les *Davidsbündler*, l'*Humoresque*, l'*Arabesque*, le *Concerto*, l'*Allegro de Concert*, les *Kreisleriana* offrent un monde peuplé d'étonnantes et poétiques visions. Le mouvement et la vie y débordent en rythmes et en dessins mélodieux d'une richesse inouïe. Nulle part la fantaisie géniale du compositeur ne déploya autant de verve et de ressources. Jamais Schumann ne fut plus « poète musical (Tonbilder) qu'à cette époque suprême de sa vie.

« Le vieux Ludwig Bœhner a donné un concert hier, écrivait-il en même temps au capitaine von Fricken, je suppose que vous savez que dans ses jours de gloire, il a été aussi célèbre que Beethoven, et a inspiré à Hoffmann le type du Capellmeister Kreisler. Ce n'est plus maintenant qu'un vieux lion, ayant une épine dans le pied. Sa vie contient une foule de choses humoristiques et pathétiques. Par exemple, un jour où il devait donner un concert à Oldenbourg, tout le monde réuni était dans l'expectative, lorsqu'il parut au balcon de l'orgue, et clama : « Il n'est pas possible à Louis Bœhner « de jouer devant une pareille réunion d'i« diots ! »

ETUDES SYMPHONIQUES (1)

Le thème à variations est la seule forme musicale capable de rendre la persistance d'un sen-

(1) Dédiées à Chopin pour lequel il avait une profonde admiration ; on dit que celui-ci, ayant reçu le cahier, le laissa sur son piano sans l'ouvrir...

timent unique dans son principe et infini dans ses manifestations.

Si le motif initial des études symphoniques était une phrase sentimentale, je croirais que Schumann a voulu figurer l'obsession d'un amour contrarié qui passe par mille alternatives et s'impose victorieusement à la fin ; mais la sévérité presque religieuse du thème excluant cette hypothèse, j'y vois plutôt l'envoûtement d'un cerveau par une idée sublime, ou mieux encore par le sentiment religieux qui, en dépit de tous les assauts passionnels et de toutes les attaques extérieures, persiste au fond de la conscience humaine, gémissant et protestant, lorsqu'il est sur le point d'être étouffé, se réveillant dans les heures de détresse, et s'implantant enfin glorieusement sur les ruines et les décombres que la vie et les passions ont infligées à l'homme.

Le souvenir affaibli de cette idée épuisée nous revient, on ne sait d'où, dans la quatrième variation posthume ajoutée, ainsi que quatre autres, aux douze premières de l'édition primitive. Flottant dans une atmosphère de rêve, le

motif original informulé et vague n'apparaît plus qu'à l'état de revenant ! L'âme même de Schumann frôle la nôtre dans cette page d'outre-tombe et lui laisse comme la nostalgie de ce « grand au delà », à la fois si souhaité et si redouté.

Voici du reste l'opinion de Schumann sur ce genre de pièces, aujourd'hui démodé (lettre au capitaine von Fricken) : « Dans les variations le sujet doit toujours être tenu en vue, comme un paysage, qui serait aperçu à travers des verres coloriés, rose au soleil couchant, ou doré à l'aube du jour.

« Je viens d'écrire des variations sur votre thème et vais les appeler : pathétiques, car je me suis efforcé de dépeindre, en diverses couleurs, le « pathétique qu'elles renferment. »

FANTAISIES OP. 12

Est-ce l'amour, est-ce la folie qui a inspiré les Fantaisies op. 12 ? Peut-être les deux à la fois, tant les manifestations de l'un ressemblent à celles de l'autre !

Il y a évidemment lutte entre deux principes dans la pièce intitulée on ne sait pourquoi « *Nuitamment* » (1). L'âme tiraillée en sens contraire y subit des assauts désespérés. Est-ce la révolte de la chair contre l'esprit, est-ce le triomphe de la volonté sur une passion rebelle et jalouse ? On serait tenté de croire à cette dernière expression, en entendant le chant suave qui, semblable au cantique d'une conscience purifiée par le repentir, interrompt les appels passionnés du début. Mais de sourdes voix mal étouffées grondent encore dans les profondeurs de l'être. Pareils à des râles mêlés de rugissements, des combinaisons de traits heurtés et dissonants indiquent un nouvel assaut. En vain l'élément supérieur cherche à les dominer, le motif initial jaillit renforcé par la lutte. Cette fois-ci, il ne cédera à aucune puissance, rien ne réfrènera son élan. Condamné par la loi même qui a présidé à son enfantement, il ne périra que lorsque le cycle entier de son évolution aura été accompli !

Fidèle au programme consciencieux que je

(1) Dans les éditions allemandes intitulée « *In der Nacht.* »

me suis tracé, je transcris, à la suite de mon appréciation imaginaire, celle non moins imaginaire de l'auteur :

« J'ai reçu une lettre de Kragen, qui me dit toutes sortes de choses aimables au sujet des Fantaisies dont il raffole. Il trouve « *Nuitamment* » particulièrement belle. C'est sa favorite et la mienne aussi. Après l'avoir terminée, j'ai découvert, à ma grande joie, qu'elle contenait l'histoire d'Héro et de Léandre. Vous devez savoir que Léandre traversait toutes les nuits la mer à la nage, pour aller trouver son amante qui l'attendait sur un phare, tenant à la main la torche qui devait l'éclairer. C'est une vieille histoire aussi belle que romantique, et lorsque je joue : « *Nuitamment* », je me représente Léandre se jetant d'abord dans la mer, Héro l'appelant, lui, luttant contre les vagues, jusqu'à ce qu'il atteigne le rivage. Puis la cantilène, lorsqu'ils sont enlacés dans les bras l'un de l'autre jusqu'à l'ultime instant où ils doivent se séparer. Et il ne peut s'arracher des bras de l'Aimée jusqu'au moment où la nuit drape à nouveau le paysage de ses noirs linceuls. Dis-moi si ma musique te suggère

les mêmes images qu'à moi ? » Tourmenté du besoin d'être compris il ajoute : « Parle-moi, je t'en prie, de Liszt : on dit qu'il a joué mes fantaisies d'une façon extraordinaire. J'entends si peu au sujet de mes compositions que cela me tourmente... »

« Tu es la seule qui m'ait jamais récompensé par de douces paroles. J'espère que tu continueras (1). »

La même véhémence d'expression se rencontre dans l' « *Elévation* », dont la fougue et la chaleur de coloris diffèrent peu de « *Nuitamment* ». Ce sont bien les peintures heurtées d'états d'âme ayant atteint leur maximum d'intensité.

Comme contraste entre ces deux pièces fiévreuses, « *Le Soir* » nous verse le délicieux apaisement qu'apporte cette heure exquise à la nature lassée. L'envahissement progressif des ténèbres et la chute mourante du jour y sont obtenus au moyen d'une dégradation successive de tonalités et de teintes, se résorbant toutes en une douce monochromie.

(1) Lettre à Clara, 21 avril 1838.

Peu justifié le titre de « *Papillons Noirs* », donné à une autre fantaisie à l'allure tapageuse.

Les papillons noirs volètent un peu partout dans l'œuvre du Maître, apportant leur note sombre au milieu de son Humour et en tempérant les éclats. Faut-il voir en eux la hantise des idées fixes qui obsédaient son cerveau, les pressentiments du sort fatal qui lui était réservé ou les symptômes morbides de la maladie dont il portait déjà le germe ? ? ?

Triples points d'interrogation auxquels vient s'ajouter le « *Pourquoi* », non moins troublant, d'un cœur torturé par le doute !

La personnalité inquiète du Maître se trahit encore dans les pièces suivantes : l' « *Hallucination* », le « *Conte d'Enfant* » et la dernière « *Amici* », *comedia finita*, et dont les noms arbitraires prouvent la tendance qu'avait le compositeur à dramatiser ses impressions.

J'ai déjà fait remarquer que les combinaisons harmoniques de Schumann manquent de développement et de suite ; il n'excelle pas comme Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, à extraire d'un motif musical tout ce qu'il peut

donner ; à l'épuiser en le soumettant à toutes les formes du développement classique.

Ses morceaux, surtout ceux pour piano, sont plutôt une suite d'idées mélodiques ou de dessins rythmiques, n'ayant d'autre lien entre elles que celui des associations d'idées et d'images propres à la rêverie. Ne leur reprochons donc pas leur manque apparent d'enchaînement. La rêverie n'a-t-elle pas un point de départ fort simple qu'elle distance très vite, et se préoccupe-t-elle d'avoir une fin logique ou conséquente avec son début ?

L'exécutant peut diviser à son gré ces associations d'idées que Schumann n'a jugé nécessaire de relier que par des transitions très simples. Le nom vague d'*Intermezzo* désigne les soudures au moyen desquelles le compositeur rattache le fil ténu d'impressions flottantes et infixables qui caractérisent la rêverie. Comment aurait-il pu intituler ces périodes indécises, incolores, ces pauses mystiques et ces arrêts subits qui, semblables aux accalmies qui précèdent et suivent la tempête, reposent la nature agitée et la préparent à subir de nouveaux assauts ? Si parfois

à la fin d'une pièce il ramène le motif initial, c'est moins pour le remémorer à l'auditeur que pour lui rappeler le chemin parcouru. Rien que son éloignement pour les genres définis, connus sous le nom de Nocturnes, Ballades, Polonaises, Valses, et Mazurkas, et les titres au moyen desquels il a cherché à expliquer sa pensée personnelle, prouverait bien qu'il n'écrivait jamais sans avoir une idée, un sentiment ou une sensation à décrire.

« Tout vient de l'intérieur, écrivait-il, et souvent il me semble que je pourrais jouer sous une impression immédiate, sans jamais arriver à la fin ! »

Ceux qui ne sont pas à même d'admettre complètement et sans réserve que ces manifestations soient destinées à éveiller chez l'auditeur des impressions correspondantes, seront forcés d'avouer que tout ce qu'il a dit a été exprimé d'une façon sincère, et d'y reconnaître l'exubérance géniale d'une âme ardente.

CHAPITRE IX

SONATE EN FA DIÈZE MINEUR. OP. 11

« Je crois intéresser le lecteur français en lui traduisant l'opinion de Liszt telle qu'elle parut en novembre 1837 dans la *Gazette musicale* de Leipzig.

« Les compositions de Schumann appartiennent à cette catégorie d'œuvres longtemps cachées dans l'ombre, dont les beautés voilées ne sont visibles qu'à l'œil attentif, qui les cherche amoureusement. Le vulgaire passe froidement à côté, sans les voir. Il ne nous semble pas qu'elles soient destinées à un grand succès ; mais en revanche, aucun esprit cultivé ne niera, même à première vue, leur mérite supérieur et leur rare beauté. La question de savoir si le compositeur qui nous occupe appartient à la vieille école, ou à la nouvelle, à ceux qui

partent, ou à ceux qui sont arrivés, nous importe peu... nous accordons à peu d'hommes l'honneur de les considérer comme chefs d'école, ou inventeurs de systèmes, et considérons l'usage actuel de grands mots, et de grandes phrases pour caractériser de petites choses et de chétives personnalités, comme un déplorable abus. Ainsi donc sans vouloir décerner à M. Schumann un brevet d'inventeur, qu'il serait le premier à refuser, nous désirons attirer l'attention des musiciens sur ce jeune pianiste dont les compositions (celles de Chopin exceptées) sont les plus remarquables comme nouveauté, individualité et science. Le titre de la sonate op. 11 est voilé dans un mystère qui paraîtra affecté en France, où poésie et excentricité sont souvent confondues dans une même réprobation. En Allemagne le cas est tout différent : Le public ne prend pas ombrage des Fantaisies d'un Artiste. Il sait que nous ne devons pas conspuer celui qui produit, et que si l'œuvre est belle, nous devons respecter les sentiments, ou le caprice qui l'inspira. Le commencement de cette sonate est solennel,

simple et triste. Nous dirons, au risque d'être prétentieux, qu'il ressemble aux Pronaos empruntés à l'Art, que les premiers architectes chrétiens construisaient devant leurs basiliques, afin de préparer les fidèles à l'entrée du Temple, de la même façon que la méditation prépare à la prière. L'Allegro qui suit, dont les idées sont conduites avec une logique aussi inexorable que concise, est écrit avec un style puissant. Ces qualités constituent le caractère dominant des œuvres de Schumann. Hâtons-nous de dire que, loin d'exclure l'originalité, elles la provoquent en quelque sorte. L'aria qui suit est une des pages les plus parfaites que nous connaissions, et quoique l'auteur ait écrit en marge « Senza Passione », il est caractérisé par le plus passionné des abandons ! Il est vrai de dire que la passion y est plutôt calme, qu'avouée avec fracas. Mais vraie, et profonde elle fait appel à nos plus secrètes sensibilités. Remarquons, que la musique de M. Schumann s'adresse plus spécialement à ces esprits méditatifs, dont les âmes sérieuses, non satisfaites de la vie extérieure des choses, plongent dans les profondeurs

les plus inaccessibles, afin d'y trouver la perle cachée ! Plus nous comprendrons ses pensées, et plus nous trouverons de force et de vie.

Plus nous étudierons l'œuvre, et plus nous serons frappés de la richesse et de la fécondité qui au premier abord nous échappèrent. Le Scherzo est un fragment très remarquable par les effets qu'y produit le rythme. La romance en est ravissante. L'intermède, suivi d'un récitatif pour la main gauche, nous surprend et nous émerveille, car vraiment, c'est un régal artistique de donner un sens nouveau à une phrase vulgaire, par le simple arrangement des parties qui précèdent. Ce secret n'est connu que de ceux qui ont appris à maîtriser la forme ! Nous ne voudrions pas voir disparaître la délicieuse romance en ut, après l'avoir entendue. C'est une erreur de considérer la répétition comme signe de pauvreté. Beethoven, dont l'autorité musicale ne peut être contestée, usait largement de ce procédé.

Le finale de cette sonate est profondément original. Quelque tragiques qu'en soient les motifs et malgré la croissante ferveur de la pé-

roraison, l'effet général de ce fragment, est souvent brisé, et interrompu. La longueur des développements peut avoir contribué à l'incertitude du tout. Peut-être aurait-on dû indiquer l'idée poétique. L'idée musicale ne suffit pas, à notre avis, pour expliquer tous les détails. Ici se pose à nouveau la grande question de la musique avec ou sans programme. Il a souvent été inféré que la musique soi-disant pittoresque peut rivaliser avec le pinceau, et dépeindre soit l'aspect des forêts, les ondulations des montagnes, ou le cours méandreux des ruisseaux! C'est évidemment une absurdité, car les choses objectives ne sont pas représentables en musique, et *le plus ignorant des barbouilleurs peut* reproduire n'importe quel paysage avec plus de vérité qu'un orchestre tout entier. Mais lorsque les mêmes choses subjectives, en affectant l'âme d'une certaine façon, provoquent soit la méditation, soit la rêverie ou l'extase, ne prennent-elles pas des affinités musicales? et la musique ne parvient-elle pas à les transcrire dans sa mystérieuse langue? Conclurons-nous, parce que Beethoven a imité la caille et le coucou, dans

la Pastorale, qu'il a eu tort d'émouvoir notre âme à la façon d'un paysage riant, ou d'une fête villageoise brusquement interrompue par l'orage ? Est-ce que Berlioz, dans sa symphonie d'Harold, n'évoque pas fortement des paysages montagnards, et l'effet religieux des cloches dont l'écho meurt à travers les zig-zags des sentiers ? Quant à la musique poétique, qui songerait à exprimer l'amour, le désespoir, et la rage, au moyen d'un libretto déclamatoire, ou du stupide refrain d'une romance ?

Concluons donc que notre but est de teinter de plus en plus la musique de poésie ; nous voulons en faire l'organe spécial, au moyen duquel sera rendu tout ce que le verbe humain ne peut analyser ou préciser chez tout être ayant senti, aimé et souffert. »

TROISIÈME PARTIE

SCHUMANN IMPRESSIONNISTE

TROISIÈME PARTIE

SCHUMANN IMPRESSIONNISTE

CHAPITRE X

Comme tous les maîtres, Schumann ne devait pas seulement trouver une source d'inspiration dans le jeu incessant de forces et de passions qui constitue l'âme humaine, mais il devait aussi rafraîchir son inspiration au contact des choses extérieures et y puiser de nouveaux motifs musicaux. L'on ne peut dire que la nature, avec ses spectacles éternellement variés, ait exercé sur son esprit la même fascination que sur Beethoven, Berlioz, Weber, Mendelssohn et Wagner. Ceux-là ont peint comme sur une vaste toile mouvante les spectacles les plus divers ; ils ont su donner une voix aux éléments

convulsés, et faire parler le silence aussi éloquemment que le mouvement. Soit que le génie de Schumann fût moins synthétique, soit qu'il fût plus frappé par les détails, il est plutôt peintre de genre que paysagiste, et se borne à dessiner de petites miniatures où le sujet principal se détache vigoureusement au premier plan.

Il était de ceux qui, journellement frappés par le spectacle des hommes et des choses et entrant dans leur sens intime, en tirent des suggestions artistiques. Sitôt qu'une sensation l'émeut, il en transcrit l'impression et la communique à l'auditeur.

Cette tendance provoqua ses premiers essais musicaux. Nous lisons dans la *Gazette universelle de Musique* (1850) qu'à l'âge de sept ou huit ans, il possédait déjà un talent étonnant, pour contrefaire au moyen de traits particuliers déjà très ingénieux, les attitudes et les allures des gens qui l'entouraient. C'était vraiment merveilleux de voir ce gamin, commençant à peine l'étude de la musique, capable de mimer au piano des physionomies si ressemblantes, que chacun était forcé de rire en reconnaissant son portrait. Cette

disposition à la caricature, en se modifiant avec les années, tourna au symbolisme ; la plupart des pièces de Schumann ont une légende, ainsi que le prouvent les titres souvent étranges sous lesquels il désigne ses idées musicales.

Cette nature bizarre aimait à donner une tournure énigmatique à tout ce qu'elle créait, se représentant elle-même et ses amis, sous des noms de fantaisie qui tantôt voilaient ses intentions, tantôt les éclaircissaient. Le symbolisme peut être considéré comme le résultat de cette disposition romanesque qui consiste à exprimer des idées poétiques d'une façon ingénieuse plutôt que claire. Les *Papillons*, les *Carnavals*, les *Kreisleriana*, les *Davidsbündler*, les *Novelettes*, les *Heures du Soir*, sont le reflet de diverses situations d'esprit dans lesquelles s'est trouvé le compositeur. S'il n'avait pas vécu ces œuvres-là avant de les transcrire, elles n'eussent probablement jamais vu le jour. Bien des années après la composition du Carnaval, alors que son génie en pleine maturité arrivait presque à réaliser l'Idéal de sa jeunesse, il disait que cette pièce avait peu de valeur artistique,

et que, pour lui, elle n'avait d'autre mérite que celui de « reproduire divers états d'âme dans lesquels il s'était trouvé ».

Ajoutons à ces impressions personnelles l'influence irrésistible qu'exerça sur un esprit aussi impressionnable qu'était le sien la lecture de Goethe, de Byron, de Heine, de Jean Paul, et nous aurons la clé d'une foule d'inspirations aussi romanesques que romantiques.

Vraiment peintre, par sa façon de rendre la magie des choses visibles, Schumann était également poète, par sa manière de voir et de présenter sous un jour idéalisé ces mille incidents de la vie réelle, ces petites scènes de l'activité coutumière, dont personne avant lui n'eût songé à tirer des motifs musicaux. Un enfant sur un cheval de bois, le coin du feu, une bonne nouvelle, une peur subite, les amours d'éphémères comme les papillons, un masque qui passe, un étudiant qui se grise, un coucou qui jette sa note à travers la forêt, un endroit mal famé, une fleur solitaire, une foule de types comiques ou originaux, lui fournissent les sujets de ses plus géniales inspirations.

« Je pense souvent, écrivait-il à Clara, que tu n'estimes pas assez en musique les qualités qui sont si charmantes dans ta nature de jeune fille : je veux dire la grâce aimable, intime, naturelle et sans art. En musique, tu aimes mieux l'orage et l'éclair, et tu recherches surtout le nouveau, le *jamais vu*. Il y a pourtant des sentiments vieux et éternels qui ne perdront jamais leur empire sur les âmes. Le romantisme ne consiste pas dans des formes et des figures étranges, il existe sans cela, si le musicien est un poète... Au piano, avec quelques scènes d'enfant, je le prouverais bien mieux que cela, ce sont des titres tels que : *Près du foyer*, *Cache-cache*, *Sur le cheval de bois*... On voit tout cela dans ces petits morceaux, et ils sont légers comme un souffle... En composant j'entendais comme un écho des paroles que tu m'as dites un jour : Tu m'apparais semblable à un enfant ! »

Une grande partie de ses œuvres, et même des meilleures, n'ont pas d'autre origine ; telles sont les deux compositions que je citais tantôt, auxquelles j'ajoute : *Les Album-Blætter* (*Feuillets d'album*), *Les Scènes d'enfants*, *La Forêt*, et tant

d'autres. Tout en disposant d'immenses ressources, lorsqu'il le jugeait nécessaire, Schumann avait une prédilection marquée pour les petites pièces, où la pensée réduite à des proportions minuscules est résumée concise, avec autant d'art que d'autres en auraient mis à l'amplifier. A part quelques œuvres, comme la sonate en *ré* mineur pour piano et violon, la seconde symphonie, le trio en *ré* mineur, où à l'exemple de Mendelsshon, il a tourné et retourné la même idée en extrayant tout ce qu'elle pouvait donner, on ne peut que constater partout une surabondance de motifs, une variété d'accents, qui tiennent incessamment en éveil l'intérêt de l'auditeur. Telle œuvre de quelques mesures, dépourvue d'ornements, sans commentaires ni développements, sans variantes, ou telle petite ébauche, vaut à elle seule tout un poème. Quoi de plus complet et de plus exquis que ces courtes scènes, où en quelques instants viennent défiler devant nous les poses, les attitudes et les manières d'être les plus charmantes de tout un petit monde enfantin ?

J'entends d'ici les cris de joie qui accueillent

une *bonne nouvelle* ; les bambins se précipitent, bousculant tout pour entendre plus vite l'annonce d'une partie de plaisir ou d'un beau cadeau.

Qu'a celui-là ? il pleure ? on lui a fait peur. Il était bien sage dans son petit coin. Son frère aîné s'est brusquement jeté sur lui, en criant : le loup ! le loup ! Mais le voilà déjà consolé, assis au *coin du feu*, mangeant des pommes et des châtaignes ; il n'y a que les mamans capables de donner le *bonheur parfait* dont il jouit maintenant...

Qui n'a reconnu, aux balancements cadencés de la pièce suivante, le *Cheval de bois*, sur lequel triomphe notre tapageur chéri ? le cheval est tout neuf ! quelle joie ! l'œil brillant, les joues rouges, il caracole : Hop ! en avant ! Hop ! en arrière, et toujours plus vite, et toujours plus fort. Il a bien un peu peur au fond, mais c'est si amusant ! Tout à l'heure, calme et immobile dans sa longue robe blanche, nous le verrons, les mains jointes, les yeux au ciel, couvé sous un maternel regard d'amour, réciter d'une voix pure la prière enfantine plus agréable au Seigneur que les cantiques de toute une armée !

Trop sérieuse peut-être, cette histoire que lui raconte sa bonne pour l'endormir, mais quels horizons ne lui ouvre-t-elle pas ? Ce sont des *pays mystérieux* où poussent des fruits d'or dans des jardins étincelants..., des fées, des géants, des nains passent devant les paupières alourdies de l'enfant... Chut, il s'endort... Tout se tait, les bruits du dehors viennent mourir au seuil de la chambre close, la veilleuse jette sa pâle et tremblottante lueur sur le sommeil du cher innocent ; on n'entend plus que la monotone et mouvante cadence du berceau.

Alors, du sein du silence et de l'obscurité, monte une voix céleste : serait-ce celle d'un ange ? Non, c'est le Poète, témoin invisible de toutes ces scènes, qui raconte, sur sa harpe d'or, les *Rêves de l'enfant* envolé au pays des visions...

Cette œuvre fut une de celles que le public comprit et apprécia le mieux ; plus que toute autre, elle contribua à étendre la réputation naissante du compositeur. Le poète Grillparzer consacra une notice aux deux premiers numéros du recueil.

A propos de la genèse de cette composition.

il écrit à Clara : « J'ai découvert que rien n'avive l'imagination comme le fait d'attendre ou d'espérer quelque chose, et ceci a été mon cas ces jours derniers. J'ai attendu votre lettre, et, en conséquence,ai composé des volumes pleins de choses, à la fois merveilleuses, folles et solennelles ! Vous ouvrirez de grands yeux, le jour où vous les jouerez. Il est de fait, que quelquefois, je me sens crever de musique ; mais avant de l'oublier, laissez-moi vous dire, ce que j'ai composé. Est-ce l'écho de ce que vous me dîtes une fois, c'est-à-dire, que je vous paraissais un enfant ? Mais un jour il me prit une subite inspiration, et j'ébauchai à peu près une trentaine de petites pièces, originales, parmi lesquelles j'en ai choisi douze que je nommerai : *Kinderscenen*. Elles vous amuseront, mais il vous faudra oublier que vous êtes une virtuose. Elles ont des titres tels que ceux-ci : *Rêve d'enfant*, *Une bonne nouvelle*, *Curieuse histoire*, *Le cheval de bois* et je ne sais plus quoi ! Elles s'expliquent d'elles-mêmes, et sont aussi faciles que possible »...

Même à l'époque où la jeunesse cherche à se

dépenser dans le tumulte des passions et demande au monde d'autres joies que celle du travail ou de la vie de famille, Schumann préféra les plaisirs simples à la vie d'étudiant; et encore n'y prenait-il qu'une part très limitée. Les grands mouvements artistiques seuls l'intéressaient, il s'y donnait alors corps et âme. Au commencement de son séjour à Heidelberg, il fuyait le bruit du monde. Ses amis réussirent cependant à l'entraîner dans quelques réunions et à des bals masqués où il eut quelques aventures. Mais elles durent être bien innocentes, car son cœur était absent de la fête ! L'idéalisme de sa nature et la profondeur de ses sentiments le poussaient toujours à la recherche d'un « au delà supérieur » que les folles manifestations d'une jeunesse bruyante ne pouvaient certes pas réaliser ! Son journal intitule cette existence « une vie chaotique, et non une vie d'étudiant ».

L'étude du droit remplissait ses journées. Le soir, après son repas pris avec quelque ami, il allait à la brasserie, plutôt pour y boire que pour y causer, rentrait chez lui, écrivait son journal,

notait les motifs musicaux qui lui étaient venus. Ensuite, il se mettait au piano, et improvisait pendant de longues heures. Ses amis Rosen, Samuel et Topken, également étudiants en droit, et fous de musique, avaient seuls le privilège d'assister quelquefois à ces improvisations. Topken raconte que « les idées musicales abondaient chez lui avec une richesse inouïe : d'un motif dominant, d'autres motifs jaillissaient spontanément ; tour à tour ou ensemble, les deux côtés de sa nature, l'un original et énergique, l'autre contemplatif et rêveur, se manifestaient à travers les débordements d'une inépuisable fantaisie ». Ces soirées devenaient des nuits, et l'aube le retrouvait encore assis à son piano. Lorsqu'il disait qu'il avait joué sept heures le matin, il ajoutait : « Je jouerai bien ce soir, il faut que nous nous retrouvions ! Sa réputation commença dès lors à s'étendre, il joua dans plusieurs sociétés, mais répondait avec dédain, avec obstination même, aux avances qui lui étaient faites.

Quelque temps après, il consentit à jouer, au Cercle du Muséum, les brillantes variations de

Moschelès sur la marche d'Alexandre. Son succès fut si grand que des propositions lui furent faites immédiatement d'aller jouer à Mannheim et à Mayence. Il refusa également de jouer dans les salons, et se confina dans un cercle d'amis intimes auquel il était presque impossible de l'arracher.

Je retrouve un écho de ces années d'apprentissage dans la série originairement appelée « les *Davidsbündler* », danses pour piano, dédiées à Walther von Goethe par Florestan et Eusebius. Dans ces pièces, le mot danses (*Tænze*) ne signifie pas, comme on l'a quelquefois supposé, les danses que les Philistins infligèrent aux Israélites, mais simplement la forme de ces pièces. Quoiqu'elles fassent partie des compositions inspirées par Clara Wieck, et qu'elle en ait même composé les deux premières mesures, elles offrent un tableau trop significatif du roman que Schumann avait imaginé vis-à-vis de lui-même et du public, elles incarnent trop les tendances militantes de cette époque de luttes, pour qu'on puisse les ranger dans la catégorie des œuvres inspirées par l'amour.

Ces danses sont tout à fait autres que le *Carnaval* et, comparées à lui, sont ce que la figure est au masque. Elles furent composées dans la joie, tandis que les autres vinrent au jour dans le chagrinet la peine. « Je leur dois quelque célébrité », écrit-il à Clara.

On sait déjà qu'à l'époque où il créa la *Nouvelle Gazette musicale*, il inventa une association artistique qu'il explique dans une lettre à son ami Zuccamaglio, en 1836 : « Le *Davidsbund*, dit-il, figure une confrérie intellectuelle qui se ramifie au loin et portera, j'espère, des fruits d'or. Les armées de David sont composées de jeunes gens et d'hommes faits qui ont juré d'exterminer tous les Philistins musicaux ou autres. » Dans l'argot universitaire de l'Allemagne, le Philistin, à l'encontre de l'étudiant, se prélasse dans la routine de la vie journalière ou, ce qui revient au même pour l'étudiant, c'est un homme aux vues étroites, prosaïques, mesquines, contrastant de tout point avec la poésie de haut vol et l'enthousiasme de la vie sociale d'une Université allemande. C'est le bourgeois. Ainsi, au nom de l'idéalisme, les *Davidsbündler* combattent

la médiocrité grossière. C'était une ligue d'artistes ou une société d'amis de l'art, ayant des vues communes. Cette fédération n'exista jamais que dans l'imagination de Schumann ; il y comprit les principaux collaborateurs de la *Zeitschrift*, et même des artistes comme Berlioz, qu'il ne connaissait cependant pas, mais pour lesquels il éprouvait un sympathique intérêt. De temps en temps, il entrait dans les discussions antiques des confédérés de son invention, et la manière avec laquelle il fait vivre et se mouvoir devant le lecteur cette troupe bigarrée est réellement curieuse. Il eut le droit de dire : « Nous vivons maintenant un roman dont le pareil n'a probablement jamais été écrit ».

On y rencontre un Jonathan qui peut passer pour Schunke, un Fritz Friederich qui devait être le peintre Lyser ; Serpentine c'est Carl Banck, le compositeur de Lieder, collaborateur zélé de la *Zeitschrift*, au début ; Gottschalk Wedel, c'est Antoine de Zuccamaglio, de Varsovie, auteur renommé de Volkslieder. Clara est naturellement Clara Wieck, et Zélia est probablement la même. Mendelssohn apparaît sous le nom de

Félix Méritis, et le nom de Walt se présente une fois. Affirmer qu'il ait eu en vue des personnes particulières, serait aller trop loin ; mais sa référence directe aux Flegeljahre de Jean Paul est intéressante ! !

L'espièglerie gamine de Florestan, les nébuleuses rêveries d'Eusébius, la jovialité turbulente et frondeuse des étudiants, sont d'ailleurs trop accusées dans cette composition pour qu'on n'y reconnaisse pas d'emblée une transcription musicale de cet étrange roman.

La première œuvre dans laquelle Schumann révèle sa tendance au symbolisme, est la Suite intitulée « *Les Papillons* ».

A-t-il voulu donner dans ces pièces l'impression à la fois subtile, coquette et changeante d'une nature « papillonne, » ou bien reproduire le vol et les amours de ces brillants éphémères ? En tout cas le styliste qui essaie d'en donner l'impression ferait bien de tremper un fin pinceau dans la poussière multicolore de leurs ailes, tant le sujet comporte de délicatesse et de grâce !

Le court prélude qui reparaîtra plus tard dans

le *Carnaval* et dans les *Davidsbündler*, annonce ici l'apparition du tourbillonnant essaim. Un rythme pompeux, en forme de marche, les introduit processionnellement dans le jardin fleuri, où vont s'ébattre leurs coquetteries et leurs jeux.

Mais nombreuses et adorablement belles sont les fleurs du jardin, adieu la discipline du cortège, chacun vole sur sa fleur préférée : l'un butine le miel des lilas, ou les sucs épicés de l'œillet, ceux-là plus hardis chiffonnent la collerette des marguerites, caressent la blancheur des grands lis, ou dérobent un baiser à la rose impudique et au lascif chèvrefeuille ! Dans un gracieux lutinage où papillons inconstants et corolles embaumées rivalisent de coloris et confondent leurs séductions, les groupes se cherchent, se poursuivent, s'évitent et se mêlent.

Voici un couple qui s'isole ; quel suave duo d'amour que son dialogue *mezza voce* où le chuchotement des aveux alterne avec le murmure des baisers ! Plus loin quelques-uns s'essaient à la danse, mais cette danse est plutôt un doux frôlement d'ailes, qu'une figure rythmée ; lors-

que, subitement, les premiers accords d'une valse retentissent ! Toute la troupe se précipite, chaque danseur aux antennes frémissantes enlace voluptueusement sa danseuse ; l'azur, la pourpre et l'or de leurs longs corselets chatoient au soleil dans un éblouissement de lumière et de musique ; vieux et jeunes secouant la poussière diaprée de leurs ailes, ivres de mouvement et de bruit, se laissent entraîner dans le tourbillon valsant.

L'entrain de la fête a atteint son apogée.

Une polonaise, ni pompeuse, ni grave, mais sautillante, comme il convient à cet essaim léger, réunit une dernière fois les couples amoureux. Mais quelle est cette fanfare qui retentit dans l'éloignement ? C'est le signal du départ. Le motif initial qui a annoncé l'arrivée de la troupe ailée reparaît, coupé par l'appel persistant du cor.

Le crépuscule remplace les féeries de midi, les papillons s'éloignent à regret, lentement, non sans jeter de longs regards en arrière ! Les derniers sons de la fanfare, unis aux vibrations de la cloche du soir, les accompagnent, se perdant peu à peu dans le lointain....

Le jardin silencieux retombe dans son abandon. . . . .

Chaque morceau de ce merveilleux petit poème forme une exquise miniature. La main du pianiste qui exécute ces pièces ne doit guère plus effleurer les touches du clavier que le vol de l'essaim capricieux ne caressait les pétales odorants des fleurs ! Qu'il conserve au bout de ses doigts un peu de cette poussière soyeuse que les papillons lui auront laissée en s'envolant ; elle lui servira à éviter les brusques attaques qui heurteraient la délicatesse d'un pareil sujet !

L'œuvre entière demande non pas à être jouée. mais chuchotée en sourdine, avec un amortissement de sons et de nuances se fondant toutes dans une demi-teinte vaporeusement douce.

Voici maintenant, pour compléter cette étude, les éclaircissements que nous donne l'auteur lui-même (1) :

« Pendant que j'écrivais les Papillons, j'ai senti clairement que j'acquérais une certaine indépendance ! Celle que condamnent surtout

(1) Lettre à Rellstab, Berlin.

les critiques.... à l'heure qu'il est ; les Papillons volètent de ci, de là, dans l'air printanier, et le printemps lui-même est à notre porte, me regardant comme un enfant aux yeux bleu de Nil. Et je commence à comprendre le sens de mon existence.... Toutes les fois que j'ai lu les dernières scènes des *Flegeljahre*, je me suis trouvé presque inconsciemment au piano. Et ainsi, l'un après l'autre, les Papillons virent le jour. J'espère que, grâce à cette explication, leur origine sera justifiée, car chaque pièce, prise à part, a besoin d'un commentaire. » Tout à fait shakespearien, l'envoi qui les accompagne : on croirait entendre Mercutio décrivant le char de la reine Mab.

A sa mère, ses chères Thérèse, Rosalie et Emilie, ses chers Edouard, Carl et Julien.

« Le temps est si délicieusement embaumé aujourd'hui, que la seule chose que je puisse souhaiter, est un char fait de roses traîné par une armée de papillons harnachés de fils d'or, et d'argent, qui voleraient vers ma maison ! Alors, je leur dirais : Apportez mes papillons, à Thérèse, à Rosalie, et à Emilie, et voletez au-

tour d'elles aussi gaiement que vous voudrez. Dites à ma chère vieille mère, mes rêves et musardises, et expliquez-lui mon silence, qui n'est qu'une nouvelle éloquence. Dites-lui aussi que je lui enverrai une longue et jolie lettre, par un pigeon voyageur, et quoiqu'elle ne puisse justifier mon silence, cependant elle le brisera, en passant à travers, tout comme un arc en ciel qui brille à travers un prisme cristallin ou sur les eaux d'une rivière.

« Dites à mes frères, que je pense tendrement à eux, et espère que leurs vies seront aussi faciles que votre vol, et auront autant de raisons d'être. Dites-leur que vous m'avez trouvé dans de paisibles prairies, et dans de tranquilles vallées, et que vous m'accompagnerez bientôt chez moi à Pâques, ou à Pentecôte fleurie. Ensuite dites-leur de lire la dernière scène des *Flegeljahre* de Jean Paul, car les papillons sont censés être la représentation musicale de cette mascarade, et ensuite, demandez-leur s'ils y rencontrent quoi que ce soit qui reflète l'amour angélique de Mina, la poétique nature de Walt, ou l'esprit étincelant de Vult. Dites-leur tout

cela et autre chose avec. Volez, volez, messagers ailés, et revenez bientôt avec un mot d'amour de ma mère, de mes frères, et de mes sœurs ! »

Plus loin, dans l'*op. 12*, nous retrouvons le même titre, mais cette fois-ci à l'état d'idée triste : « *Les Papillons noirs* ».

Les deux *Carnavals* pourraient se passer de légende explicative. Rien d'étonnant à ce que l'esprit humoristique du Maître, frappé des allures de certains personnages, ait cherché à reproduire leurs attitudes et les ait réunis dans un bal masqué.

Dans ces pièces, que je qualifierai d' « Impressionnistes », le compositeur s'est évidemment préoccupé des rapports entre « l'Impression » et « l'Expression », c'est-à-dire qu'il a cherché des combinaisons de notes et de rythmes, capables d'évoquer un tableau perceptible, des figures qu'il avait lui-même sous les yeux...

Ici le jeu du pianiste est indispensable pour imiter, au moyen de larges écarts, le bondissement imprévu d'*Arlequin*. Des notes sournoise-

ment piquées de ci, de là, dans toute l'étendue du clavier, des traits rapides comme de courtes fusées, simulent à ravir les coups de batte que le malicieux personnage distribue à droite et à gauche !

Il faudrait presque jouer avec des gants, pour attaquer de près et sans lourdeur, pour porter en sourdine et avec une souplesse molle, ces notes liées, syncopées, qui doivent reproduire ce mélange de gaucherie et d'étonnante prestesse, de timidité hésitante et peureuse qui caractérise la pantomime si expressive de *Pierrot !* Le rythme de cette phrase musicale dépeint bien le mouvement de ses bras ballants dans des manches trop longues et trop larges, dont il cherche, par une brusque secousse, à dégager ses mains ! ! Le flottement de ce grand corps maigre dans un vêtement trop grand doit être rendu par une sorte de laisser-aller, avec lequel doivent contraster vivement les quelques notes saccadées succédant au legato que je viens de décrire.

Coquette. Les Romances nous avaient déjà révélé que « l'Eternel féminin » n'avait plus

de mystère pour le compositeur, mais comment a-t-il fait pour en traduire les manifestations extérieures ? Voilà encore un des secrets de cet inimitable génie.

Depuis le dessin de la phrase musicale qui, par ses courbes gracieuses, ses alternances de notes liées et de notes piquées, figure les mouvements félins d'une espiègle fille d'Ève, jusqu'au tempo irrégulier que l'exécutant doit presser ou alanguir à son gré, tout concourt à donner dans cette pièce, avec une vérité d'accent à laquelle il est impossible de se méprendre, l'idée d'une nature *coquette*, savante, dans l'art de reprendre ce qu'elle offre, prompte à se dérober aux attaques qu'elle provoque, déconcertant ses adorateurs par l'imprévu de ses allures, le piquant de ses réparties, la mobilité et la variation éternelle de son humeur ! On la voit lançant un sourire à l'un, un coup d'éventail à l'autre, flirtant avec un troisième. Tous savent qu'elle est inconstante, volage, moqueuse, perfide... ; n'importe, tous se laissent prendre à ses avances, Florestan, Eusébius, Paganini, Chopin et jusques au lourd Sphinx qui, blotti dans l'angle du salon,

darde sur la fête ses gros yeux énigmatiques, car telle est la magie de la beauté irrésistible, que personne n'échappe à sa souveraineté. Jamais la grâce enveloppante et caressante de la femme, la séduction de sa coquetterie, n'ont été rendues avec un art aussi parfait que dans ces courtes lignes.

J'ai nommé le Sphinx. Encore une des créations fantastiques du maître. Dans la notation allemande : S C H A représentent A S C H, les quatre lettres qui répondent à *mi*, *do*, *si*, *la*, dans le nom de Schumann et désignent en même temps une petite ville de Bohême.

Papillons. Attiré par les lumières du bal, un essaim de papillons s'échappe du jardin voisin et fait irruption dans la salle de fête, tourbillonne autour du lustre et finit par se brûler les ailes.

Paganini. Quel est ce virtuose dont le violon magique, dominant le fracas de l'orchestre, interrompt propos galants et intrigues commencées ? Aux sons de ce merveilleux instrument, les danses se sont arrêtées, et chacun,

suspendu à l'archet de l'incomparable Paganini, en suit les fantasques évolutions et les prestigieux tours de force.

Encore un charmeur sans rival que ce *Chopin*, dont les accents émus viennent jeter une teinte de languidezza au milieu des éclats de la fête !

Hardiment cambré dans sa veste à brandedourgs, faisant sonner les éperons de ses bottes à l'écuyère, la rapière au côté, l'écharpe en sautoir, la figure balafrée sous son bonnet d'étudiant aux broderies d'or et aux couleurs de sa corporation, le brun *Florestan* s'avance à la conquête des cœurs. Le rêveur Eusébius, costumé en Hamlet, la blonde Chiarina (Clara W.), Estrella (inconnue), finissent par se rencontrer dans la foule des masques. Quels joyeux cris de surprise dans cette reconnaissance où chacun cherchant à deviner sa voisine la poursuit de ses lutineries !

L'entrée bruyante des lettres *dansantes* (encore le maître qui vient se mêler à la fête, désireux d'y juger de l'effet de ses créations) vient dé-

ranger les danses nobles, les valses sentimentales ; le désordre est à son comble. Toute cette foule gesticulante papillonne et papillotte sous le lustre aux sons d'un orchestre endiablé. L'*Aveu* qui suit cette reconnaissance est bien celui d'un cœur simple, qui se donne tout entier sans détours et sans phrases. Elle l'attendait depuis le commencement de la soirée, ce tendre aveu, impatiemment désiré, qu'une timidité d'écolier retenait sur les lèvres du poète !... Et sa réponse ne s'est pas fait attendre... « Comme ils s'aiment ! » pensent tous les danseurs, en voyant le couple heureux s'avancer, la main dans la main. Lui, insoucieux de l'opinion, perdu dans le ravissement d'un amour partagé, promène sa félicité à travers le bal.

Comment finir une si belle nuit ? « Pas de fête complète sans tapage nocturne ! » déclarent masques et étudiants pendant une pause de l'orchestre. Florestan propose d'aller en masse exterminer les Philistins ! Cette motion est acceptée à l'unanimité, avec enthousiasme, et la bande gamine fait irruption dans la rue.

La *Grossvatertanz* (danse de grand-père), combinée avec les motifs du premier préambule, représente ici l'honnête bourgeois endormi sous son édredon, que les chœurs bruyants des étudiants vont malicieusement arracher à son sommeil. La marche des *Davidsbündler* se prolonge jusqu'au matin, tenant éveillés acteurs et spectateurs. Les traits saillants de chaque physionomie se fondent dans un vaste tableau d'ensemble où Schumann se montre aussi peintre que musicien.

Impossible d'entendre cette œuvre si chaudement colorée, sans que le même tableau, évoqué cette fois par la plume d'un de nos maîtres stylistes, ne surgisse devant nos yeux. Entre le Carnaval de Schumann et celui des Goncourt, l'analogie, non pas d'impressions, mais de rendu, est complète. L'un et l'autre manifestent cette tendance toute moderne qu'ont les différents arts à s'emprunter réciproquement leurs procédés afin d'aboutir à une expression plus parfaite de la vérité.

Carnaval de Vienne. Ici, tout un peuple en

liesse secoue les grelots de sa joyeuse folie dans les rues de Vienne, casse les vitres et hurle la *Marseillaise* pour agacer les gens bien pensants ! Nous voilà loin comme sujet, sinon comme forme, des hautes élégances du premier Carnaval, où une suite de personnages curieux ou célèbres se rencontrent dans une fête aristocratique et parée. Le Carnaval de Vienne est franchement populaire, avec une touche de gaieté cavalière qui, chez tout autre, eût facilement dégénéré en licence. Mais l'impeccable sens artiste du maître le préserva de la trivialité d'un pareil sujet. Toujours délicat, il sait conserver, même au milieu des écarts les plus risqués de sa fantaisie, une allure de bon goût, un parfum de distinction qu'appréciera le dilettantisme de tous les esprits affinés.

Une complainte, pleurée plutôt que chantée par une petite mendiante perdue dans la foule, jette sa note mélancolique à travers la gaîté bruyante des masques animés ; mais sa voix est trop faible pour n'être pas écrasée par le fracas populaire ; un scherzo désordonné qui tient à la fois de toutes les danses, étouffe cet appel

navré, et entraîne dans son tourbillon irrésistible toute la population viennoise.

Malgré son titre d'*Intermezzo*, ce n'est pas une phase de repos rêveur qui sépare ce scherzo du finale non moins échevelé qui suit, mais bien le brûlant duo de deux êtres que le « coup de foudre » vient de frapper en plein cœur !

L'élan impétueux qui les a poussés l'un vers l'autre, les a en même temps isolés du reste de la foule, un grand vide s'est fait autour d'eux, ou plutôt rien n'existe en dehors d'eux dans l'univers entier.

Insensibles au bruit de la fête, perdus dans leur ivresse, *lui* ne voit plus qu'elle, *elle* n'entend plus que lui ! Le même cri de passion jaillit à la fois de leurs yeux et éclate sur leurs lèvres. Rien de plus ardent que cette phrase unique : « Je t'aime », dite par l'un, redite par l'autre, répétée à l'unisson, à la tierce, à la sixte, à l'octave, modulée dans tous les tons, sans que jamais l'un se lasse de dire ce que l'autre ne se lassera jamais d'entendre !

Le même souffle de jeunesse qui circule dans *Le Paradis et la Péri* et dans *Faust*, le même

torrent de passion qui déborde dans toutes les œuvres lyriques de Schumann, se retrouve dans ce court intermezzo où la sensibilité du maître se révèle jusqu'en ses tréfonds les plus secrets !

« La chanson doit trembler et frissonner, comme le baiser que m'ont donné ses lèvres dans une heure mystérieuse et tendre », dit l'amant dans le poème de Heine. Mais le musicien a mis plus qu'une palpitation d'amour dans cette page vibrante, l'impression d'un inassouvible désir que nul bonheur ne pourra satisfaire, vient répandre une ombre sur les rêves étoilés des amants, et demeure dans l'esprit de l'auditeur, même lorsque le bruyant cortège des masques interrompt le duo et s'efforce de les entraîner dans son tourbillon de folie tapageuse. Adieu, serments d'amour, regards extasiés, faites place à la gaîté de la plèbe !

CHAPITRE XI

AMOUR DE LA NATURE

A côté du sentimentalisme allemand de Schumann, il faut noter son amour pour la nature. L'Alma mater était, avec l'art, la source vive à laquelle il se désaltérait. « La vie est vraiment belle, écrivait-il, et l'humanité n'est qu'une larme de joie versée par la Divinité ! Ah ! mère, c'est au sein de la nature, que l'âme apprend le mieux à prier, et à sanctifier tous les dons reçus d'en haut. La nature est comme le voile illimité du Très Haut, brodé avec son nom éternel... Par lui, l'homme peut essuyer toutes les larmes de chagrins et de joies, et convertir ces mêmes larmes en les muettes extases qui disposent le cœur à une inexprimable dévotion.

« J'ai passé des heures à Zwickau, qui ont autrement valu que les journées de Leipzig.

Oh! les tranquilles soirées d'automne à la maison, qui remplissaient nos âmes de délices! Oh! ces hauteurs dorées, et ces verdoyantes vallées! Tout Leipzig, avec ses théâtres et ses concerts, ne peut remplacer une vie aussi paisible dans la nature, avec de bons amis. L'homme n'est pas aussi malheureux qu'il se l'imagine, car il a un cœur qui trouve des échos dans la nature (1). Une autre fois, après avoir décrit les ruines romaines de Rüdeshein se reflétant dans l'eau, par une claire nuit de lune, où il ramait le long du Rhin, il clame : « Mon cœur était plein ». (*Sonntags am Rhein*). Heidelberg, 24 mai 1829.

Rien de poétique comme ces lignes : L'obscurité rampait le long des montagnes, pendant que les rossignols faisaient la nuit délicieuse, avec leurs graves et douces chansons!

Schumann aurait donc fait sans le savoir de la musique impressionniste. Il peut paraître étrange d'admettre en musique une école dont la peinture et la littérature s'étaient réservé le mono-

(1) Leipzig, 24 octobre 1828.

pole exclusif; mais si l'on veut prendre la peine d'analyser en quoi consiste l'impressionnisme, on verra que, la musique étant, à cause de sa nature fluide et élastique, incapable de reproduire ou de copier, elle peut, mieux qu'aucun autre art, communiquer à l'esprit l'impression que tel ou tel spectacle produit sur les sens. En un mot, elle peut donner une idée de la couleur et de la forme, sans qu'il soit nécessaire de voir l'une ni de toucher l'autre. Il n'est nullement besoin d'être peintre pour éveiller dans l'esprit du spectateur les impressions tristes ou gaies, effrayantes ou douces, que fait naître tel ou tel paysage.

Le musicien n'en fixera ni le contour, comme le sculpteur, ni la couleur, comme le peintre; mais il fera peut-être davantage en faisant naître dans l'âme de l'auditeur l'effet d'ensemble, qui, abolissant la forme plastique et supprimant les lignes arrêtées, rend mieux qu'aucune reproduction l'impression générale qui doit s'en dégager. Le musicien serait donc doué d'un sens spécial, d'une oreille intérieure qui lui permettrait de percevoir cet élément invisible et

indéfinissable qui se dérobe derrière la forme apparente des choses, et aurait en même temps la faculté de le noter.

La sensibilité nerveuse de Schumann ayant atteint son maximum d'intensité, lui permit non seulement de transcrire cet élément mystique, mais encore d'y ajouter les impressions morales qui naissent du contact de l'âme avec la nature.

Son esthétique était d'ailleurs trop raffinée pour lui permettre d'imiter, au moyen de procédés conventionnels, soit le désordre des éléments, soit les transports extérieurs d'une passion. Ce qu'il cherche à rendre, c'est leur répercussion dans l'être moral et presque leur manifestation sur la physionomie de celui qui en serait le témoin. Ainsi, lorsqu'un jour sa fantaisie le conduit en pleine forêt, il cherche bien moins à en décrire les splendeurs qu'à exprimer l'état d'âme dans lequel le plonge la contemplation des divers aspects de cette même forêt.

Les voies bourdonnantes des êtres qui la peuplent, le susurrement des choses se confon-

dent si étroitement avec l'émotion mystérieuse qui le saisit dès son entrée sous la voûte feuillée, qu'il ne songe pas à séparer la cause de l'effet, mais les résume de façon à n'en former qu'une manifestation unique et indissoluble.

Le même système se reproduit plus loin d'une manière encore plus significative : point de forêt allemande sans légende poétique ou sinistre. Celle-ci possède un « carrefour maudit » (ou mal famé : *Verrufene Stelle*) qui, dit-on, invite au suicide le voyageur qui s'y égare. « L'endroit » justifie sa mauvaise réputation... Des troncs décharnés tendent leurs branches comme des bras de gibet au-dessus de la fosse profonde que nul n'ose sonder du regard. Combien de désespérés, de vaincus de la vie, ou de criminels, sont venus là chercher la fin de leurs souffrances ou de leurs remords ? En réussissant à faire naître chez l'auditeur ce frissonnement de peur, ce malaise angoissé qui saisirait un voyageur perdu dans cet endroit maudit, Schumann agrandit le domaine des impressions que la musique est appelée à rendre et se montre bien plus psychologue que s'il s'était borné à nous

en décrire l'aspect sinistre par les moyens ordinaires d'une harmonie imitative.

Pourquoi la rusticité d'une auberge perdue dans la forêt attarde-t-elle la flânerie du musicien poète ? Evoque-t-elle une réminiscence de jeunesse enfouie au plus profond de son cœur ? Pourquoi s'arrête-t-il attendri devant cette fleur isolée (*Einsame Blume*), poussée aux hasards de la végétation parmi les ronces du chemin ? Il cueille avec amour la pauvrette solitaire, la presse sur son sein, et de ce contact jaillit la mélodie toute imprégnée de fraîcheur printanière qui nous en apporte le parfum !

Quel est ce cri dissonant qui vient troubler le silence de la forêt ? C'est « l'oiseau prophète » qui jette à travers les airs sa note fausse et stridente. Cette fois-ci, nous voilà en pleine musique imitative. Le sujet ne pouvait se traiter autrement.

Mais voici qu'une joyeuse fanfare retentit : dans un poudroiement lointain, le galop sonore des chevaux annonce la chasse.

A l'hallali des cors, répondent les cris du cerf affolé, les appels des chasseurs se croisent

avec les aboiements de la meute essoufflée qui passe en rasant le sol. Toute la forêt s'emplit de vie et de mouvement, elle est secouée jusque dans ses recoins les plus silencieux, le gibier éperdu court à ses abris. Rapide comme une vision, la troupe brillante des chasseurs et des amazones paraît et disparaît dans un nuage de poussière.

Le mélancolique « *Adieu* » qui termine le recueil n'est pas celui de deux amants qui se séparent, c'est bien plutôt le long et douloureux adieu qu'adresse tout cœur reconnaissant aux objets qui l'ont charmé ! Les accents doucement émus de cette pièce significative rendent bien l'attendrissement plein de regrets qui suit toute fête terminée, tout bonheur disparu !

Debout au seuil de la forêt qui l'a initié à ses mystères, le voyageur contemple une dernière fois les splendeurs que commencent à lui dérober les premières ombres de la nuit. Pendant que sonne l'heure des derniers adieux, ses yeux lui renvoient l'étreinte de son âme ! Le moment de la séparation arrive, au milieu du grand amortissement qu'apporte le silence aux choses

inanimées..... A mon avis, cette œuvre marque un véritable summum dans la voie nouvelle que cherchaît le compositeur.

Fantaisie op. 17

Sans le quatrain de Schlégel, qui sert de légende explicative à l'op. 17, l'auditeur chercherait vainement le sens de cette œuvre symbolique qui contient en elle seule tout un monde de germes et d'idées.

Parmi tous les sons qui vibrent
Dans le songe terrestre bariolé,
Un son libre est tiré
Pour celui qui écoute attentivement.

Là encore, le compositeur a moins cherché à décrire et à imiter que dans la forêt, et il est curieux de noter qu'après cette Suite, la fantaisie dédiée à Liszt soit l'unique pièce que la nature ait inspirée à Schumann. Non que le musicien fût insensible à ses grandes voix ; il savait, au contraire, les écouter. Mais loin de lui apporter l'apaisement, loin de lui verser l'oubli, la

nature exaspérait les nostalgiques désirs qui sommeillaient au fond de son âme inquiète. Ajoutons aussi que l'artiste était un de ceux chez lesquels la vue intérieure est si intense que, loin de chercher l'inspiration au dehors, ils réverbèrent sur les objets sensibles la lumière qu'ils portent au dedans d'eux-mêmes.

On sait cependant, et le quatrain de Schlégel le prouve, qu'un jour les torrents d'harmonie qui jaillissent de la création tout entière, inondèrent son être. Le rythme des mondes emportés dans l'espace, la fermentation des êtres et des choses qui fait parler si éloquemment la terre, frappèrent son oreille de musicien. Comme Beethoven, il tenta de reproduire, dans une œuvre moins complète et moins définie que la symphonie pastorale, le concert universel que forment incessamment les multiples voix de la nature auxquelles il voulut joindre la sienne..... Au long frémissement qui parcourt cette sublime fantaisie, on sent que l'artiste avait subi les enchantements de la puissante magicienne ; et qu'étroitement uni à elle, il avait senti monter en lui les généreuses sèves du grand tout. De là le profond

sentiment panthéiste qui domine dans cette œuvre aux contrastes heurtés et parfois dissonants. Jamais Schumann ne comprit d'une façon plus intense que la Créature et la Création ne font qu'un.

Une légende sinistre vient arracher le spectateur à son extase et préciser ses sensations. C'est le récit d'un crime quelconque dont la nature a peut-être été l'instigatrice (1).

Une fois l'acte maudit consommé, l'épouvante s'apaise et l'âme, rendue à l'impassibilité des éléments qui ont été témoins du drame, reprend sa contemplation première et s'absorbe dans une série illimitée d'infinies perspectives.

Cette colossale fantaisie achève le groupe de pièces que j'ai qualifiées d'impressionnistes. Si j'ai cité et analysé de préférence son œuvre pour piano, c'est d'abord parce qu'elle suffirait à elle seule pour lui assigner une place impérissable parmi les maîtres de l'Art moderne. Ensuite, parce qu'elle contient tous les éléments psychiques au moyen desquels j'ai essayé de déter-

(1) *In Legendform*, p. 10.

miner la sensibilité du musicien ; et enfin, parce que les titres et indications donnés par l'auteur lui-même sur les pièces que j'analyse nous fournissent justement les renseignements dont nous avons besoin pour reconstituer leur origine et leur vrai sens.

Ne perdons pas de vue que le but de cette étude est de rassembler en un faisceau le groupe dispersé des traits distinctifs qui constituent l'homme, et de montrer dans son œuvre le miroir magique où apparaît transfigurée la personnalité de l'artiste.

QUATRIÈME PARTIE

DÉTAILS INTIMES
MŒURS — FOLIE — MORT

QUATRIEME PARTIE

DÉTAILS INTIMES

MŒURS — FOLIE — MORT

CHAPITRE XII

Loin d'être un obstacle à son activité créatrice, le mariage, en modifiant selon ses désirs les circonstances pénibles au milieu desquelles il s'était débattu, imprima une nouvelle impulsion à son génie. Chose étrange à noter, à partir de cet événement si passionnément souhaité, le contraste entre sa musique si agitée, si morbide, et son caractère doux, ses mœurs simples et pures frappe l'observateur.

Sur le fond sombrement tourmenté de cette œuvre se détachent cependant quelques pages lumineuses et claires dont l'adorable simplicité, faisant opposition à la complexité des autres, révèle l'homme naïf et bon qu'était Schumann

dans son intérieur. Comment ne pas retrouver dans certaines pièces de *Faust*, de *Geneviève*, dans les *Scènes d'enfants*, dans les *Album-Blætter*, et surtout dans ses *Lieder*, tels que le *Noyer*, le *Jasmin*, la *Fleur vermeille*, la *Chanson du Matin*, l'influence de l'élément familial qui, dans toute œuvre allemande, tient une si large place ?

Le foyer domestique avec ses souvenirs d'enfance, plus tard un bonheur conjugal tranquille et doux, pouvaient seuls faire jaillir de son cœur les mélodies simples, qui, chez le musicien, correspondent à des sentiments simples. Comme nous voilà loin des accents désespérés de *Manfred le révolté !*

La vie bourgeoise, si décriée aujourd'hui, lui parut préférable aux agitations qui semblent le corollaire indispensable de la vie artistique. En elle, il retrempait ses forces usées par un labeur incessant et par la maladie qui devait l'emporter plus tard. On a peine à se représenter un génie aussi capricieux sachant assujettir ses journées à des occupations réglées. Même dans les derniers temps de sa vie, où la maladie le tenaillait, il travaillait jusqu'à midi, se pro-

menait avec sa femme ou un ami jusqu'à une heure, dînait ; puis, après un court repos, se remettait au travail jusqu'à six heures. Il allait alors à la brasserie ou au club, lire les journaux et boire un verre de bière jusqu'au moment du souper.

Père de huit enfants qu'il aimait autant que sa femme, sa tendresse à leur égard était cependant peu démonstrative. Lorsqu'il les rencontrait dans la rue, il mettait son lorgnon, les regardait un moment, puis, faisant la moue, leur disait : « Eh bien ! mes chers petits ! » puis il reprenait sa promenade sans plus s'en occuper...

Trop indépendant pour s'incliner devant le rang ou la fortune, Schumann poussait si loin son horreur du monde que plus d'une fois, il préféra se brouiller avec des familles très riches et très influentes, plutôt que d'aller jouer dans leurs soirées. Son idéal artistique était trop élevé pour qu'il le rabaissât jusqu'à accepter des succès de salon (1). Jamais il n'eut recours aux

(1) Il disait que ses œuvres n'étaient pas faites pour être étouffées par le cliquetis des cuillers à thé (Theelœffelgeklirr).

coteries féminines qui font et défont les réputations. Ennemi de la pose et du cabotinage, rien ne ressemble moins aux excentricités tapageuses d'un Liszt, ou même au dandysme un peu affecté d'un Chopin, que la simplicité bonhomme d'allures et de manières qui caractérisa Schumann toute sa vie.

Ce dédain offensa le monde, qui prit en mauvaise part sa sauvagerie et la lui reprocha amèrement. Il en fut de même pour tous les étrangers qui essayèrent de l'interviewer. Du reste, la cordialité et les avances des uns l'irritaient autant que l'indiscrétion des autres ; personne ne voulut comprendre que le contact de la curiosité stupide et méchante des sots est aussi insupportable au génie que le spectacle de la bêtise humaine.

D'un caractère taciturne, rêveur, concentré, il parlait peu et par sentences brisées ; sa voix mal timbrée était faible, il ne causait jamais de choses insignifiantes, la conversation banale lui était odieuse, et c'est à peine s'il consentait à exprimer son opinion, même sur des sujets qui l'intéressaient. Lorsqu'il était bien disposé, une

remarque fine, ingénieuse, lui échappait, éclairant la question d'un jour tout nouveau. Mais ceci n'arrivait jamais qu'en présence d'amis chers et intimes. D'autres fois, il pouvait passer de longues heures avec eux sans ouvrir la bouche ; son silence provenait alors moins de son indifférence que de la préoccupation du sujet discuté.

Son ami Dorn raconte qu'après plusieurs années de séparation, il revit Schumann, un soir où l'on célébrait la fête de sa femme. De nombreux invités, parmi lesquels se trouvait Mendelssohn, remplissaient les salons, si bien qu'on eut à peine le temps d'échanger quelques mots avec le maître de la maison.

Lorsqu'il partit, celui-ci lui dit d'un ton de regret : « Oh ! nous n'avons pu causer ensemble. » Dorn le consola par l'espoir d'une prochaine rencontre et ajouta en riant : « Alors, nous nous donnerons du silence à cœur joie ! » « Je vois que vous ne m'avez point oublié », répondit Schumann en rougissant ! Cet incident montre de quelle façon ses amis respectaient ses habitudes ; mais dans les rares occasions où il se décidait à s'épancher, son empire

était absolu sur l'esprit de ceux qu'il voulait convaincre. Le mariage développa cette propension au silence, non seulement parce qu'il alla de moins en moins dans le monde, mais parce que, préservé de mille tracas de la vie matérielle, par une femme dont le dévouement s'interposait entre lui et les causes qui auraient pu le distraire de son art, il s'absorba de plus en plus dans sa « silencieuse vie intérieure » et devint de moins en moins apte à jouer un rôle dans la société.

Déjà lorsque Schumann était fiancé, il définissait sa disposition au silence : « Quelquefois tu me verras rester grave et muet pendant des journées entières... Que cela ne t'inquiète pas. C'est généralement chez moi un symptôme avant-coureur de l'inspiration musicale. « Ne croyez pas que je boude, dit-il une fois à Mme Voigt, de la façon la plus tranquille et calme dont il était coutumier. Souvent je ne puis répondre lorsqu'on me parle ». Et à son ami Zuccalmaglio, qui lui avait annoncé sa prochaine arrivée : « Je serai ravi de vous revoir, mais il n'y a pas grand chose à tirer de moi,

c'est à peine si je parle! » Le soir, un peu plus, et surtout au piano. Les importuns et les bavards étaient rarement reçus, car il devinait leurs intentions. Avec l'inexprimable grâce qui s'alliait chez lui à l'aristocratie des manières, il s'en débarrassait avec le plus grand flegme.

Il fallait être vraiment bien dévoué au maître capricieux, pour supporter, sans être blessé, les bizarreries d'un caractère dont l'irritabilité fantasque augmentait à mesure que la maladie nerveuse, dont il devait mourir, se développait. Malgré cela, tel était encore son empire sur ses amis, qu'il s'en trouvait toujours un, prêt à l'accompagner dans ses promenades silencieuses, et disposé à servir de victime aux plaisanteries parfois mauvaises dont il était coutumier. Selon l'humeur du moment, il était plein d'entrain ou se renfermait dans un absolu mutisme; les rares intimes qui pénétraient dans son cercle de famille en emportaient tour à tour une impression charmée, ou inquiètement émue.

Il raconte à sa mère, que, depuis la mort de son frère Julius et de sa belle-sœur Rosalie, il a plutôt ressemblé à une statue qu'à autre chose,

mais que peu à peu, un travail excessif lui a rendu la vie. « Mais je continue à être si ébranlé, et si nerveux, que je ne puis coucher seul, aussi ai-je un brave ami pour me tenir compagnie, et comme je suis capable de lui enseigner beaucoup de choses, cela me remonte et m'intéresse. Croirais-tu, ma chère mère, lui dit-il, que je n'ai pas le courage d'aller seul à Zwickau, de peur qu'il ne m'arrive quelque chose! » (Leipzig, 27 nov. 1833).

« De violents coups de sang me montent à la tête, j'ai la respiration oppressée, prêt à défaillir, je suis en proie à une inexplicable nervosité. Si tu pouvais te faire une idée de l'état mortel dans lequel me plonge cette mélancolie, tu me pardonnerais de ne pas t'avoir écrit...

« Sais-tu qu'un certain R. S. pense à toi à chaque heure! Ecris-lui vite, et tâche d'être heureuse! Dans le profond de mon cœur sont ensevelies deux choses que je ne voudrais pas perdre : la croyance en Dieu, et en une certaine somme de beauté humaine. Ne suis-je pas heureux?... »

Quelque temps après, il avouait à Henriette

Voigt que son « état d'âme » était le même qu'auparavant et le faisait frissonner ! L'amour partagé, et sur le point d'être satisfait, ne devait même pas apaiser l'inquiétude de cet esprit tourmenté. « Ernestine (1) m'a écrit avec joie, racontait-il à la même amie, elle a sondé son père par l'entremise de sa mère, et... Il me la donne !...

« Henriette, il me la donne ! Comprenez-vous cela ? Et cependant je suis misérable, je n'ose accepter ce bijou, de crainte qu'il ne tombe entre mes mains indignes ; si vous me demandez de qualifier la nature de ma douleur, je ne pourrai !... je crois que c'est la douleur elle-même, et je ne pourrais exprimer plus correctement mes sentiments. Mais hélas ! ce peut être l'amour lui-même, et mon désir pour Ernestine... » Zwickau, nov. 1834.

Opinion d'un psychomètre

Il me paraît curieux de transcrire l'opinion d'un professeur Portius, qui s'occupait de psycho-

(1) Von Fricken, sa première fiancée.

métrie, au moyen d'un appareil magnétique qui devait être dans le genre de ceux employés actuellement par le D[r] Baraduc, le plus fort de nos maîtres actuels, dans la science encore inexpliquée des fluides. Rapide comme l'éclair, l'aiguille aimantée pointa vers les mots : Hypochondrie, génie, originalité ; prépondérance du sentiment, indulgence, amour, ingéniosité, et la noblesse de l'esprit. Schumann, rendant compte à sa mère de cette curieuse expérience, ajoute qu'il essaya en vain de faire diriger l'aiguille sur les mots : héroïque, vantard, envieux, rusé, décidé, et luxurieux. L'histoire n'est-elle pas étrange et digne d'être relatée ?

Pour le voir à son avantage, il fallait lui faire boire de la bière ou du vin au milieu d'un petit cercle d'artistes. A certains moments, il préférait le champagne, disant d'une façon décidée que « ce vin faisait jaillir des étincelles spirituelles de son cerveau ». En même temps il fumait de forts et excellents cigares qu'il appelait, en riant, « des petits diables ».

Chacun choisit d'instinct un *modus vivendi*, une hygiène en rapport avec les besoins de son

organisme. Plus celui-ci est compliqué et plus le remède ou le dérivatif sera passionnément cherché par le malade. Comme tous les tempéraments où le cerveau prédomine, Schumann devait, consciemment ou non, se préoccuper des moyens d'exciter ou de déprimer ce précieux organe. Qui nous dit qu'il ne demandait pas au vin et au tabac, non pas l'ivresse vulgaire, mais le coup de fouet excitateur ou l'anesthésie reposante ?

Des êtres tels que Poë, de Quincey, Baudelaire, Schumann et tous ceux appartenant au même groupe, acquièrent, selon l'expression de Flaubert, une sensibilité « d'écorché ». Depuis les mille contrariétés de la vie journalière qui, dramatisées par leur imagination, prennent des proportions anormales, jusqu'à l'antagonisme permanent de leurs rêves aux prises avec la réalité, tout devient cause d'irritation permanente.

Ce qu'on nomme hypocondrie n'est après tout que le triste apanage de ceux qui souffrent des nerfs et dont les sensations acquièrent une telle acuité qu'ils perçoivent le fonctionnement

des plus fins rouages de leur organisation. Faut-il alors s'étonner et faire un crime à ces mêmes artistes malades, s'ils cherchent autour d'eux les moyens de diminuer ou d'augmenter, selon les besoins du moment ou de l'œuvre conçue, une sensibilité qui fait à la fois leur supériorité et leur tourment ?

Qu'importe si le moyen artificiel procure l'apaisement, l'oubli des souffrances intolérables ou l'excitation créatrice ?

Dans l'un et l'autre cas, le résultat est obtenu. Bien des œuvres étranges inexpliquées n'ont pas d'autre origine que les fugitives visions entrevues à travers la fumée de l'opium, de l'alcool ou du tabac. Ainsi considérées, certaines questions troublantes se résolvent, des anomalies s'expliquent. Qu'il y a loin de ce point de vue aux reproches d'ivrognerie ou de débauche que l'envieuse ignorance adressait à ces hommes géniaux !

Parvenu à cette phase suprême de sa vie, Schumann s'aperçut que la voix humaine ou celle d'un instrument isolé ne suffisait plus à la manifestation de son idéal agrandi. L'orchestre

seul avec ses éléments variés et puissants, ses ressources infinies, convenait à la grandeur de ses concepts musicaux.

« Je suis tenté d'écraser mon piano, écrivait-il à Dorn ; il devient trop étroit pour contenir mes idées ; j'ai vraiment bien peu d'expérience en fait de musique d'orchestre, mais je ne désespère pas d'y atteindre. »

La préoccupation d'exprimer ses idées par des moyens appropriés prenait donc possession de l'esprit du compositeur ; il allait enfin comprendre ce qu'il avait trop méconnu jusqu'à ce jour, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas qu'une idée soit générale et belle pour s'imposer à l'admiration du monde et survivre au cerveau qui l'a enfantée, mais qu'il faut encore qu'elle dispose de puissants moyens d'expression.

Sitôt que Schumann se fut bien pénétré de cette nécessité, il n'eut plus d'autre objectif que d'acquérir ce qui lui manquait, soit en étudiant l'orchestration, soit en analysant les chefs-d'œuvre des maîtres symphonistes dont il tâcha de s'approprier les procédés et le faire, tout en conservant intacte sa propre originalité.

L'influence de Mendelssohn, ce maître impeccable, se retrouve aussi d'une façon très marquée dans les œuvres de cette époque, la plus féconde et la plus brillante de sa vie.

Les deux Symphonies, le Concerto et l'Allegro pour piano et orchestre, les deux Quatuors à cordes, celui pour piano, et le merveilleux Quintette, accusent un progrès lumineux dans cette voie nouvelle. Rien de pareil ne s'était produit depuis Beethoven. Wasielewski compare le Quintette, unique non pas dans son genre, mais dans la perfection de sa forme et de ses idées, à la course d'un voyageur qui, attiré par les magiques paysages se déroulant devant lui, poursuit toujours plus haut son ascension, afin de pouvoir contempler au sommet de la montagne l'ensemble des sites parcourus.

En dehors de cet incessant labeur personnel, il donnait des leçons de piano et de composition au Conservatoire de Leipzig, dont Mendelssohn était alors directeur ; mais une qualité indispensable au professorat lui manquait complètement : Schumann n'est pas le seul homme de génie auquel le don d'exprimer ses idées au

moyen de termes clairs et précis ait été refusé. Ses changements de résidence, d'abord à Dresde puis à Düsseldorf, n'eurent aucune influence sur ses mœurs et son caractère. Jusqu'à la fin, il demeura ce qu'il était avant : un musicien créant dans la solitude et le recueillement.

Sollicité par sa femme, il se décida à entreprendre, en 1844, une longue tournée artistique qui fut une suite non interrompue d'ovations.

A Kœnigsberg, à Mitau, à Riga, à Saint-Pétersbourg, et jusqu'à Moscou, les compositions du maître excitèrent autant d'enthousiasme que le jeu incomparable de leur interprète Clara. Le couple musical, acclamé par les artistes de tous les pays, fut reçu au Palais d'Hiver et comblé d'honneurs par le czar et la czarine.

Ce fut le faîte de leur carrière artistique. La catastrophe épouvantable, qui les guettait depuis longtemps, choisit justement le moment où Schumann écrivait à son beau-père : « Nous sommes parfaitement heureux », pour les assaillir à Dresde, où ils s'étaient fixés en revenant de Russie !

CHAPITRE XIII

MALADIE DE SCHUMANN

Si le génie n'est, ainsi qu'on a essayé de le soutenir, qu'une « névrose », ce serait se priver d'une source de documents précieux que d'omettre, parmi les causes qui ont influencé l'œuvre du grand compositeur, la maladie qui pesa si fatalement sur son caractère et sur sa destinée.

Schumann avait vingt-trois ans lorsqu'il ressentit les premières atteintes du mal mystérieux dont le cruel dénouement, après plusieurs années de souffrances, l'arracha à l'affection des siens et à l'admiration du monde musical.

La cause de ces premiers symptômes fut la nouvelle de la mort de sa belle-sœur Rosalie. Cette émotion ébranla tout son système nerveux. Dans la nuit qui suivit (octobre 1833), il fut en proie à une angoisse semblable à une véritable

frénésie morbide. Il en parle lui-même dans son journal comme « d'une nuit effrayante ». A la suite de cette exaltation mentale, une « profonde mélancolie », dit-il encore, s'empara de lui, et le temps seul dissipa l'apathie dans laquelle il faillit sombrer à cette époque.

Onze ans après, le travail excessif qu'exigea de lui l'achèvement de son *Faust* détermina la réapparition du même mal. Un tremblement, accompagné d'un sentiment de froid, s'emparait de lui ; chaque fois qu'il travaillait du cerveau, il se sentait alors prêt à s'évanouir ; sa frayeur de la mort se manifestait par l'horreur des endroits élevés, la crainte des remèdes et des substances, métalliques ; on raconte même qu'il ne pouvait plus toucher une clef!

De longues insomnies, suivies de périodes de somnolences, le torturaient. Chaque matin le trouvait plus accablé que la veille. A en juger par ces divers symptômes, ces souffrances durent être excessives. Comme il raisonnait chaque prescription du médecin, jusqu'à ce qu'il trouvât d'excellentes raisons pour ne pas s'y conformer, celui-ci lui ordonna des bains froids

qui le soulagèrent assez pour qu'il pût reprendre ses occupations. Le même médecin (le Dr Helbig) lui conseilla de les varier ; il choisit alors l'histoire naturelle, puis la philosophie naturelle qu'il abandonna peu de jours après, pour se livrer plus passionnément que jamais à la composition.

A partir de l'année 1844, où il se fixa à Dresde, jusqu'en 1849, sa vie ne fut plus qu'un duel terrible entre la maladie qui devait l'emporter, et sa puissance créatrice qui ne voulait plus désarmer. C'est bien à lui, ainsi qu'à Manfred mourant, que l'esprit eût pu dire : « Il soumet ses tourments à sa volonté ! » Au sortir des phases de repos auxquelles l'obligeaient des crises plus ou moins fréquentes, une activité intense, anormale, une fièvre de production s'emparait de lui. Conscient de sa fin prochaine, il avait hâte de débarrasser son cerveau du monde d'idées qui le peuplaient, en donnant le jour à de nouvelles formes. Les fugues pour le piano, les esquisses pour pédaliers, le concerto op. 54, la 3e symphonie, le final de Faust, Geneviève, Manfred, deux trios, la Cantate de l'Avent, sans

compter une foule de pièces pour piano et pour chant, furent écrites durant cette période.

En l'année 1849, qui marque l'apogée de son activité, il écrivait à Hiller : « J'ai été occupé tout le temps, cela a été mon année la plus productive, comme si les orages extérieurs poussaient l'homme à une action intérieure encore plus grande. Quant à moi, j'y ai trouvé un contre-poids au terrible fardeau extérieur qui pèse sur moi (1). »

Frappé en pleine force, en plein succès, au *moment* où, parvenu à l'apogée du talent, il réalisait enfin l'idéal qu'il poursuivait depuis sa jeunesse, les luttes de ses dix *dernières* années durent être terribles ! Quelles tortures pour l'artiste de sentir que sa raison faisait naufrage au moment même où il se voyait compris, acclamé, et que la source même de son génie, l'organe d'où découlait l'inspiration, était atteint, menacé d'impuissance, de folie ou de mort !

Schumann ne se faisait aucune illusion sur

(1) Il entendait par « terrible fardeau » les agitations politiques de 1848, qui le chassèrent pendant quelques semaines de Dresde.

les conséquences de son état ; ses conversations et ses lettres témoignent des craintes affreuses qui, dès lors, prirent possession de son esprit malade. « Sitôt que je conçois une mélodie, je la perds, écrivait-il à Kahlert, mon oreille intérieure est surmenée. » Il ne pouvait supporter la vue de l'asile d'aliénés de Sonnenstein (à Pirna, près de Dresde), et la mort subite de Mendelssohn, qui succomba d'une attaque d'apoplexie, lui fit redouter un sort semblable. « Nous devons travailler pendant que la lumière nous éclaire », écrivait-il encore à Hiller en 1848, et l'idée d'un pareil travail dut faire frissonner celui auquel la lettre était adressée ! Se représenta-t-il alors, comme il dut le faire plus tard, ce malheureux compositeur surmenant son cerveau, afin d'en faire jaillir quand même l'étincelle créatrice qu'il fixait, en tâtonnant, sur le papier, alors que la préoccupation fixe du malade devait être la recherche du silence, et de ce repos absolu, dont il aurait voulu sentir l'influence calmante sur ses nerfs tendus et surexcités à outrance ? L'allegro morbide agité de la troisième symphonie manifeste le combat de sa volonté contre la

souffrance physique : « L'idée m'en vint, écrit-il, lors de ma première attaque, et je l'esquissai au milieu de terribles douleurs ! Vraiment je pourrais bien l'intituler la lutte de mon esprit contre les assauts de la maladie. »

La baisse des facultés intellectuelles qui caractérise souvent ce genre de maladie ne se produisit que très tard chez l'artiste. Malgré son affaiblissement physique, ses goûts, ses instincts, les habitudes de son esprit, se maintinrent jusqu'à son *suicide*. Bien que l'état mental auquel il était en proie dès cette époque ait influencé ses compositions, il ne faudrait pas voir en elles, comme l'ont essayé ses détracteurs, l'œuvre d'un fou. La raison du grand artiste fit naufrage au fond du Rhin. Avec elle sombra sa puissance créatrice ; jusque-là, ses facultés musicales se conservèrent intactes.

Il est cependant permis d'attribuer au germe morbide qui préexistait de tout temps chez Schumann, le caractère sombre et tourmenté de certaines œuvres, ainsi que la teinte noire qui en forme comme les dessous, et les fonds.

Et pourquoi, en somme, déplorerait-on cette folie du maître ?

N'est-ce pas elle qui imprime à sa musique ce je ne sais quoi d'unique et d'inimitable ? La science ne nous a pas encore appris si la folie est, ou n'est pas, le sublime de l'intelligence ; si presque tout ce qui est la gloire; si tout ce qui est la profondeur, ne vient pas d'une maladie de la pensée, d'un mode de l'esprit exalté au dépens de ce qu'on est convenu d'appeler : La Raison ? Tous les êtres de génie sont des anormaux. Qui sait si ce déséquilibre mental, encore inexpliqué par la médecine, n'était pas pour lui une source de facultés exceptionnelles ? Peut-être percevait-il, dans cet état, les choses autrement que ne le font ceux dont les sens ne sont altérés par aucune lésion. Dieu sait ce qu'il voyait alors et tâchait de reproduire au moyen de la langue la plus vague de toutes : De là, ce reproche d'obscurité, de trouble, d'inachevé, que lui ont adressé les cerveaux équilibrés, qui n'ont jamais vu un cercle *devenir une pointe* sous l'influence d'un état physique qui altère ou dénature toutes les sensations.

CHAPITRE XIV

MANFRED

Dans l'état de sensibilité aiguë où était Schumann, on comprend la perturbation que tout événement, ou toute émotion devait apporter à son cerveau surmené ! La lecture de Manfred, en exaltant jusqu'au paroxysme les sentiments de révolte qui saisissent un homme condamné en face du mystère de sa destinée, lui inspira l'œuvre qui traduit avec le plus d'intensité significative les souffrances de ses dernières années. Qui expliquera en vertu de quelles correspondances secrètes, la personnalité *ombrageuse* du maître s'identifia à celle de Byron, et comment les visions éveillées par le poète prirent possession de l'esprit malade du musicien, et y germèrent jusqu'à l'enfantement ? Schumann crut retrouver sa propre image dans

l'être déséquilibré, agité, inassouvi, tourmenté par d'irréalisables désirs, et en commerce surnaturel avec les esprits, qu'était le héros byronien. Mais fallait-il que son sens moral fût oblitéré, pour que lui, l'homme familial et pur, se reconnût dans le blasphémateur, le parjure, l'incestueux Manfred, et y trouvât une frappante analogie avec sa propre destinée ? On comprend les larmes brûlantes qui jaillirent de ses yeux, en lisant les imprécations telles que celles-ci : « Je cherche l'oubli de ce qui est dans mon cœur, et le demande vainement aux esprits de la terre et de l'air ? » — « J'ai cherché l'oubli au milieu du monde, je l'ai cherché partout, excepté là où il se trouve, et je cherche encore ! » N'était-il pas, comme Manfred, condamné à « être lui-même son propre enfer », et ne pouvait-il s'écrier comme lui : « Ma science, mon art, acquis avec tant de travaux, cet art surnaturel n'a plus été qu'un art mortel, je vis dans mon désespoir, j'existe, j'existe à jamais ! »

Ces paroles dépeignaient trop éloquemment la protestation de sa conscience, de ses nerfs et

de sa volonté, contre l'état maladif qui torturait alors son corps, pour que Schumann n'ait pas essayé d'incarner cette révolte, ainsi que les pressentiments du sort fatal qui lui était réservé dans la musique que lui *suggéra la lecture de ce poème* (1).

Son ami le Dr Kahlert prétendait que les pages brûlantes de *Manfred* étaient « le chemin par lequel on arrivait à une connaissance exacte de l'esprit du maître ».

Dès les premières mesures de l'ouverture qui surpasse en conception grandiose les quinze autres morceaux du drame, l'auditeur est comme broyé par le souffle de tempétueuse révolte qui gronde dans cette œuvre de colère ! On sent qu'elle fut écrite un de ces jours, où, selon l'expression de Goncourt, « un artiste s'enchante dans une œuvre qui lui fait mal, mais qui rendra ce mal au public. » — « Jamais je ne me suis consacré à aucune de mes œuvres avec autant d'amour et de puissance, » écrivait-il !

(1) A Düsseldorf, lorsqu'il lut Manfred à deux amis, la voix lui manqua, et l'émotion fut telle, qu'il ne put continuer.

C'est surtout dans l'évocation si poignante, si mystérieuse d'Astarté que le compositeur trouve moyen d'exprimer au moyen des combinaisons harmoniques dont j'ai noté précédemment le caractère tout particulier, et tout personnel, les états « d'attente » et de désir », suivis d'appels passionnés qui terminent ce poème en laissant dans l'âme de l'auditeur une inoubliable impression de Doute et de Fatalité.

Aux deux premières mesures d'évocation, répond un accord sec, qui figure bien le mutisme de *qui ne veut pas répondre !* L'appel reprend doux et persuasif ; moins un ordre qu'une prière. Manfred l'orgueilleux, qui a bravé les lois divines et humaines, craint cette fois-ci d'ordonner. En face du fantôme de la bien-aimée, lui, le fier, se sent chétif et désarmé. Que ne donnerait-il pas pour avoir l'Amour dont il a été lui-même le bourreau ? *Trop tard ! lui répond le silence.* L'évocation se fait plus pressante : Daigne enfin me parler, vois ces esprits qui m'entourent s'attendrir en écoutant mes plaintes. Longtemps Astarté résiste à cette imploration attendrie....

Un frémissement comme celui qui précède le lever de la lune annonce qu'elle daigne enfin paraître, mais au lieu de résoudre les doutes désespérés de son amant, au lieu de lui promettre le pardon qu'il sollicite ou de répondre à ce suprême cri de passion : Ah ! par pitié, encore un mot, dis-moi que tu m'aimes ! le fantôme ne lui annonce que la mort, et s'éloigne comme toute vision d'un bonheur impossible à fixer !.....

Le court Requiem qui suit est, avec la Cantate de l'Avent, une des rares pièces de Schumann qui ait un caractère religieux. Il est à noter, en passant, que la religion, en tant que dogme et pratique, fut absolument étrangère à l'esprit du musicien. Il considérait la religion de l'humanité, comme suffisante pour guider l'individu, et disait que lorsqu'un homme s'était approprié la Bible, Shakespeare, et Goethe, il ne lui en fallait pas davantage. Mais le manque de religion proprement dite n'implique pas la perte du sentiment religieux. L'homme peut avoir un esprit qui nie, et cependant chercher douloureusement la satisfaction de ce besoin de

« l'au-delà » qui le tourmente, et le poursuit jusque dans le sein des réalités les plus heureuses! Le cycle d'impressions si profondes que nous fait parcourir le maître, serait incomplet, si la note religieuse, inspiratrice de tant de chefs-d'œuvre, restait muette, ou faisait défaut. Il était du reste trop idéaliste, trop contemplatif, pour que sa contemplation même ne le plongeât pas, à de certaines heures, dans cet état de rêve et d'abstraction complète, où l'âme, sans le secours d'aucun élément extérieur, se désagrège de toute forme, et se fond dans une absorption universelle.

Quelque nom que l'on veuille donner à cet état, foi ou extase, Schumann le connut, et le produisit chez l'auditeur. Les trois Pater de son Faust, le Pater Profondus, le Pater Extaticus et le Pater Séraphicus atteignent le summum de la béatitude. Impossible d'imaginer une adoration plus parfaite, une joie plus mystique ! Peu de pages musicales contiennent un sentiment religieux aussi dépouillé de tout élément terrestre.

« La plus grande ambition d'un musicien,

écrivait-il, en 1851, à son ami Stakerjan (1), est d'appliquer ses facultés à la musique religieuse. Mais dans la jeunesse nous sommes rivés à la terre par ses joies et par ses peines. Et dans l'âge mûr les branches s'élèvent vers le ciel. — Moi aussi, j'espère que cette lutte ne sera pas trop incolore ! »

L'année d'après il écrivit une messe et un requiem en latin. Puisque j'ai nommé Faust, Geneviève, le Paradis et la Péri, et d'autres œuvres lyriques, sans leur consacrer d'appréciation, c'est parce que je ne me suis attachée à relever, dans ses œuvres si multiples et si variées, que celles qui correspondent à un *état d'âme*, ou qui manifestent *plus* clairement l'homme. Schumann s'étant pénétré de l'esprit de Goethe s'attacha plutôt à interpréter le sens philosophique du second Faust, qu'à rendre la partie amoureuse du premier. Ses amis furent d'avis que la musique éclaircissait le poème, et le public de Dresde, où elle fut jouée pour le centenaire de Goethe, lui fit un succès colossal.

(1) Officier dans le service d'Oldenburg.

En 1850 une nouvelle tournée artistique à Leipzig, Brême, Hambourg, reposa si bien le malade, qu'à la fin de l'été, il accepta de remplacer Hiller comme directeur de musique à Düsseldorf.

Là, ses capacités se montrèrent de beaucoup inférieures à sa position. La force physique et la voix lui manquaient pour diriger de grandes masses. Pendant quelques années sa réputation et la perfection de l'orchestre qu'il était appelé à conduire, dissimulèrent son impuissance, mais peu à peu, la vérité se fit jour ; la méfiance et l'esprit de critique gagnèrent les musiciens. On prétexta l'inexactitude de Schumann aux répétitions, pour en conclure qu'il abandonnait ses fonctions, et sa place fut donnée à Tausch (1). Dès lors, il se consacra tout entier à la composition, une fièvre de production le reprit, et l'année 1851 vit apparaître « Le *Pèlerinage de la Rose*, la *Ballade du fils du roi*, le *Bal d'enfants*, l'*Ouverture d'Hermann et Dorothée*, sans compter les mélodies. La *Malédiction du Trou-*

(1) Julius Tausch, son associé au Club Choral.

badour, une *Messe latine*, le *Requiem*, les *Ballades de la Princesse et du Page*, écrites l'année suivante, font partie des œuvres posthumes. En même temps, apparaissaient de nouveaux symptômes de la terrible maladie dont les progrès étaient anxieusement suivis par son entourage.

« Je suis victime d'attaques nerveuses qui m'alarment, écrivait-il à Wasielewski, je me suis évanoui en entendant Radecke jouer de l'orgue. »

Des troubles organiques vinrent aggraver son état. D'abord la difficulté d'énonciation dont il avait toujours souffert, mais à un moindre degré, augmenta sensiblement. En musique, il ne pouvait plus suivre les mouvements rapides et les trouvait toujours exagérés.

Son sens auditif qui, de même que son sentiment mélodique, était des plus subtils, fut alors troublé par ce que son docteur appelle des « hallucinations auriculaires ». L'avènement des tables tournantes et des esprits frappeurs l'émut passionnément. Des sons imaginaires le poursuivaient, il entendait des voix d'esprits qui tantôt lui chuchotaient de douces paroles, tantôt l'apostrophaient durement. Il en perdit le

sommeil pendant les deux dernières semaines de sa misérable existence. Une nuit, il se leva subitement et demanda une lumière, disant que Schubert et Mendelssohn lui avaient envoyé un thème à écrire de suite. Malgré les supplications de sa femme, il se mit à le noter, et pendant la dernière crise de sa maladie, composa cinq variations sur ce thème. Ce fut la dernière œuvre du grand maître !

La ferveur innée, et la passion contenue qui, dans l'état normal, formaient la note dominante de ce caractère réservé et contemplatif, dégénérèrent alors en hypocondrie. De sombres pressentiments l'assaillaient le jour, des hallucinations secrètes le poursuivaient la nuit. Il finit par déprécier tellement son mérite, et ses droits personnels, qu'il refusait les hommages qui lui étaient dus, différant bien en cela de la satisfaction paresseuse et du gâtisme optimiste, qui d'ordinaire illuminent les patients en proie à cette maladie.

Le ramollissement, avec sa gaîté idiote, déparerait la figure triste du grand artiste ; seule, la folie, avec ses prodromes effrayants, et son

dénouement sinistre, convenait à la vie et à la mort de Schumann. Le jour fatal approchait, où la volonté de ce génie harrassé allait succomber sous les assauts réitérés du mal mystérieux qui, malgré tous les efforts tentés par son entourage, l'envahissait avec une rapidité dont rien ne pouvait arrêter la marche foudroyante. Sa femme réussissait à peine à calmer une crise, qu'une nouvelle le reprenait. Mille fantaisies et caprices hantaient son cerveau malade, il déclarait qu'il « était trop grand pécheur pour qu'on l'aimât ».

Le fardeau de mélancolie et de désespérance imposé au système nerveux du maître devenait intolérable, c'était l'agonie qui commençait...

CHAPITRE XV

MORT DE SCHUMANN

Au bout de quinze jours de luttes atroces il se décida à en finir....

Son docteur Hasenclever, et un ami, Dietrich, causaient tranquillement avec lui, lorsqu'il se leva sans mot dire, et quitta la chambre. On crut qu'il allait revenir, et personne ne s'en inquiéta. Plus tard, Mme Schumann le chercha partout sans le trouver. Inquiets, ses amis furent à sa recherche....

Il avait quitté la maison en robe de chambre, et s'était précipité dans *le Rhin*, afin de mettre un terme à ses souffrances. Des bateliers se jetèrent à l'eau et réussirent à le sauver.

La vie physique fut conservée ; mais quelle vie ! Des passants reconnurent le maître, et le ramenèrent chez lui. La terrible nouvelle fut

annoncée à sa femme, mais on ne lui permit pas de le revoir. Une épouvantable crise s'ensuivit, la folie était là. Il fallut le mettre dans une maison de santé à Endenich, près de Bonn, où il végéta encore deux ans avant de mourir, le 29 juillet 1856. L'autopsie révéla l'ossification du cerveau.

Lorsque Wasielewski, l'élève et l'ami du malheureux compositeur, fut le voir quelque temps après, il le trouva au piano jouant en véritable fou d'une façon désordonnée qui faisait, dit-il, « mal à voir ».

Une vie intérieure très intense, où chaque émotion devait apporter sa note, un labeur excessif, et la maladie qui surexcita d'abord, pour détruire ensuite, telle fut l'existence du maître.

En se brisant, le corps usé par trop de vibrations délivra l'âme qui, en apportant à l'humanité souffrante un écho des harmonies de « l'au-delà », avait accompli sa mission consolatrice.

Il mourut victime de l'exaltation que maintenaient, dans son esprit, les voix exigeantes, impérieuses, des chefs-d'œuvre, qui demandaient à naître, alors que son génie, accablé par

la folie, ne pouvait plus créer !... Ce due effrayant dépassait les forces humaines ; seule, l'agonie pouvait le terminer...

Impérissable, autant que belle, l'œuvre nous reste. C'est en elle, que les générations futures, curieuses de reconstituer l'atmosphère morale de notre fin de siècle dont il fut le précurseur, retrouveront « l'âme moderne », telle que la chanta ce musicien de l'inexprimé.

Juillet 1903.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

JEUNESSE, VOCATION ARTISTIQUE, DÉBUTS

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE

14

TROISIÈME PARTIE

SCHUMANN IMPRESSIONNISTE

QUATRIÈME PARTIE

DÉTAILS INTIMES, MŒURS FOLIE, MORT

DIJON. — IMPRIMERIE DARANTIERE